МІНІСТЭРСТВА АДУКАЦЫІ РЭСПУБЛІКІ БЕЛАРУСЬ

УСТАНОВА АДУКАЦЫІ
«БАРАНАВІЦКІ ДЗЯРЖАЎНЫ ЎНІВЕРСІТЭТ»

А. І. БЕЛАЯ

ГЕРОЙ. АСОБА. ХАРАКТАР

Мастацкая персаналогія ў беларускай прозе першай трэці XX стагоддзя

Манаграфія

Рэкамендавана да друку
рэдакцыйна-выдавецкім саветам універсітэта

Баранавічы
РВА БарДУ
2012

УДК 821.161.3(035.3)
ББК 83.3(4Беи)
Б43

А ў т а р

А. І. Белая

Р э ц э н з е н т ы:

А. М. Макарэвіч, доктар філалагічных навук,
загадчык кафедры беларускай літаратуры ўстановы адукацыі
«Магілёўскі дзяржаўны ўніверсітэт імя А. А. Куляшова»;
А. М. Петрушкевіч, кандыдат філалагічных навук, дацэнт,
дацэнт кафедры беларускай літаратуры ўстановы адукацыі
«Гродзенскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Я. Купалы»

Н а в у к о в ы р э д а к т а р

А. І. Бельскі, доктар філалагічных навук, прафесар,
прафесар кафедры беларускай літаратуры і культуры
Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта

Белая, А. І.

Б43 **Герой. Асоба. Характар : Мастацкая персаналогія ў беларускай прозе першай трэці ХХ стагоддзя** [Тэкст] : манаграфія / А. І. Белая. — Баранавічы : РВА БарДУ, 2012. — 517, [3] с.— 110 экз. — ISBN 978-985-498-503-9.

У дадзенай манаграфіі на матэрыяле беларускай прозы першай трэці ХХ стагоддзя асэнсоўваецца мастацкая канцэпцыя асобы як сістэма эстэтыка-філасофскіх поглядаў на чалавека; прэзентуецца панарама створаных у гэты перыяд літаратурных характараў і тыпаў. Адметнасць мастацкага паказу чалавека беларускімі аўтарамі выяўляецца праз уключэнне іх твораў у міжлітаратурны і міждысцыплінарны кантэкст. У манаграфіі ўтрымліваюцца некаторыя новыя падыходы да інтэрпрэтацыі мастацкіх з'яў, народжаных у «эпоху рубяжа».

Выданне разлічана на шырокае кола зацікаўленых асоб, у першую чаргу выкладчыкаў і студэнтаў устаноў вышэйшай адукацыі, можа быць выкарыстана ў якасці вучэбнага дапаможніка па ўводзінах у літаратуразнаўства, гісторыі і тэорыі літаратуры.

УДК 821.161.3(035.3)
ББК 83.3(4Беи)

ISBN 978-985-498-503-9

Змест

Светлай памяці
Міхася Арсеньевіча Лазарука —
чалавека, настаўніка, даследчыка —
з удзячнасцю прысвячаю

Уводзіны

У часы, якія праходзяць пад знакам шырокіх грамадскіх рухаў і рэвалюцый, гістарычныя працэсы працякаюць адметным чынам: чалавек або адчужаецца ад сваёй сутнасці, або ў ім выспяваюць вялікія магчымасці, прадвызначаныя аб'ектыўна: глабальнай перабудовай каштоўнасных установак, інтэнсіўнай працай культурнай самасвядомасці. Іх варыятыўнасць робіць пераходную эпоху надзвычай цікавай і для эстэтычнага, літаратуразнаўчага даследавання. Першая трэць XX стагоддзя — гэта перыяд змены спосабаў мастацкага бачання, актыўнага фарміравання новай карціны свету, у якой менавіта два фактары — характары і абставіны — набываюць першапачатковае значэнне.

Імклівасць жыцця, хуткасць перамен заўжды вымушалі творцаў шукаць стабільныя прыметы нават цаною застылых форм. Усведамленне нетрываласці звыклай рэчаіснасці заўжды востра актуалізуе праблему асобы, пабуджае чалавека да самаразвіцця, пошуку, набыцця сябе. Гэтае супадзенне сацыяльных і эстэтычных тэндэнцый спрыяе з'яўленню новых антрапалагічных, сацыяльных і мастацкіх тыпаў. Аўтарскае разуменне асобы рэалізуецца ў сістэме мастацкіх вобразаў.

Ключавымі паняццямі ў дадзеным даследаванні з'яўляюцца наступныя: асоба, індывідуальнасць, герой, характар, тып. Паняцце «характар» мы суадносім з паняццем «герой». Герой першапачаткова мысліцца як асоба, надзеленая індывідуальнасцю. Такім чынам дасягаецца ўмоўная роўнасць «герой — асоба — характар». Больш за ўсё праблема характару выяўляе сябе ў сувязі з паняццямі тыпу і тыпізацыі. Калі ў характары пераважае ўнутраны рух, то ў тыпе — устойлівыя, сфарміраваныя прыметы. Звяртаючыся да паняцця «тып», мы прыходзім да разумення яго як характару ў пэўны момант функцыянавання ў рамках літаратурнага твора, калі ён перарос межы сваёй эпохі, набыў агульначалавечыя рысы. Гэта абагульнены вобраз чалавечай індывідуальнасці, найбольш магчымай, характэрнай не толькі для пэўнага грамадскага асяроддзя, але і цэлай гістарычнай эпохі ці нават шэрагу эпох (што пацвярджаецца сэнсавай і эстэтычнай адпаведнасцю многіх герояў прозы першай трэці XX стагоддзя кантэксту сучаснай «эпохі рубяжа»).

Ядром мастацкай сістэмы пісьменніка з'яўляецца тыпалогія вобразаў. Тыпалагічны падыход спрыяе выяўленню ўнутранай логікі вобразнага мыслення аўтара і з гэтай прычыны выступае адным з вядучых у вывучэнні

літаратурных характараў. Тыпалагічны метад дазваляе выявіць падабенства і адрозненне вылучаных вобразаў-характараў і адлюстраваць структуру ўсёй іх сістэмы ў творчасці пісьменнікаў таго ці іншага перыяду. Выяўленыя на аснове тэкстуальнага аналізу твораў элементы мастацкай канцэпцыі асобы дазваляюць выпрацаваць адзіныя крытэрыі, на падставе якіх можна пабудаваць тыпалогію характараў у творчасці прадстаўнікоў беларускай прозы першай трэці XX стагоддзя. Спалучэнне ж тыпалагічнага метаду з сістэмным дазваляе ўявіць творчасць кожнага канкрэтнага пісьменніка як сістэму, плён развіцця і эвалюцыі думкі, што знаходзіцца ў барацьбе і/ці ўзаемадзеянні з філасофскімі, эстэтычнымі і палітычнымі ідэямі эпохі. Успрымаючы сучаснасць праз яе цесную сувязь з мінулым, сапраўдны мастак мог самастойна прыйсці да пэўнай філасофскай і гістарычнай канцэпцыі.

Са сказанага вынікае складанасць тыпалагічнага падыходу пры аналізе відаў мастацкага характару: ён не можа быць замкнёны ў рамках навукі аб літаратуры, бо асоба, характар знаходзяцца ў непасрэдным судакрананні з сумежнымі галінамі культуры. Гэтыя паняцці ўваходзяць у сістэму дэфініцый шэрагу навук, найперш філасофіі і псіхалогіі, не маюць адназначнай трактоўкі і не супадаюць з іх вызначэннем у літаратуразнаўстве.

Нягледзячы на наяўнасць дастаткова падрабязнага аналізу большасці асабовых вобразаў і варыянтаў класіфікацыі літаратурных персанажаў, задача сістэмнага і цэласнага супастаўлення герояў беларускай прозы першай трэці XX стагоддзя — носьбітаў розных тыпаў характару — з мэтай стварэння іх комплекснай тыпалогіі не вырашана. Між тым, паміж многімі вобразамі, створанымі на розных этапах, непасрэдна або ўскосна прасочваюцца ўнутраныя сувязі, выяўляюцца агульныя пачаткі і тэндэнцыі, назіраецца падабенства не толькі сацыяльных функцый, а і асноўных эстэтычных задач і рашэнняў. Многія сацыяльна значныя вобразы разам з тым заслугоўваюць вартасці каштоўных мастацкіх тыпаў.

У манаграфіі «Герой. Асоба. Характар (мастацкая персаналогія ў беларускай прозе першай трэці XX стагоддзя)» прапануецца комплексная класіфікацыя характараў, рэпрэзентаваных у прозе гэтага перыяду, пабудаваная на сінтэзе традыцыйнага літаратуразнаўчага падыходу да вызначэння характару і тых прынцыпаў яго разумення, якія склался ў сумежных гуманітарных навуках. Мы кіруемся ўяўленнем пра характар як мастацкае ўвасабленне сукупнасці ўстойлівых сацыяльна-псіхалагічных асаблівасцей, што ўтвараюць асобу літаратурнага персанажа. Агульнай асновай прапанаванага падзелу і класіфікацыі з'яўляецца ўлік аўтарскай пазіцыі.

Нягледзячы на тое, што псіхалагічныя і сацыяльныя адносіны і фактары ацэньваюцца як пасіўныя і трансгрэдыентныя творчай свядомасці (М. Бахцін), зварот да набыткаў псіхалагічнай навукі з'яўляецца мэтазгодным не толькі з прычыны яе ўвагі да індывідуальнасці, «у душы і сумленні якой ствараецца будучае чалавецтва» (А. Лазурскі), але і таму, што канцэпцыя асобы, яе развіцця і крызісаў, распрацаваная менавіта на даследуемым намі этапе, мае значную цікавасць і не абмяжоўваецца сацыяльным заказам.

Працэс даследавання асабовай праблематыкі тоіць у сабе небяспеку зайсці ў аб'ектывацыі асобы надта далёка, аж да разбурэння ўяўлення пра ўнікальнасць і складанасць чалавека. Аднак усё ж у літаратуразнаўстве гэтая небяспека не такая вялікая, як у іншых навуковых галінах. Мы кіруемся меркаваннем Л. Гінзбург аб тым, што калі сацыяльная роля мысліцца як адзінка няпэўна шырокага набору функцый, якая складае сацыяльную асобу чалавека, псіхалагічная роля — гэта адзінства, то літаратурная роля — гэта тоеснасць канцэпцыі чалавека і формы, якая яе выяўляе.

Непасрэдным аб'ектам інтэрпрэтацый у межах дадзенай працы служыць сістэма персанажаў (вобразаў), звязаных з рознымі шляхамі мастацкага ўвасаблення канцэпцыі асобы ў творах беларускай прозы першай трэці XX стагоддзя. Літаратурныя героі пераходных эпох найперш прадстаўлены ў сацыяльных ролях. Намі вылучаны асноўныя сацыяльна-псіхалагічныя тыпы, выяўлена іх эстэтычная значнасць і характар мастацкай эвалюцыі. У працэсе напісання манаграфіі ставілася задача раскрыць узаемасувязь асобных вылучаных тыпаў паміж сабой і выявіць іх значэнне ў канкрэтных творах, у творчасці таго ці іншага пісьменніка, у нацыянальнай карціне свету ў цэлым, а таксама аб'ектыўна суаднесці архетыпавыя і традыцыйныя вобразы з варыянтамі іх мадыфікацый у сацыякультурным кантэксце «эпохі рубяжа».

У лепшых творах беларускай прозы першай трэці XX стагоддзя ўвасобіўся плён абвостранай мастацкай інтуіцыі адносна ідэй, якія нараджаў час, і выявіліся таленты для іх адэкватнага мастацкага ўвасаблення. Тыпалагічнае параўнанне эстэтычных з'яў розных літаратур, перадусім беларускай і рускай, сведчыць, што многія культурныя феномены, якія траплялі ў поле зроку эстэтыка-філасофскай рэфлексіі, знаходзілі ў іх падобнае вытлумачэнне, прычым гэтае супадзенне — аж да метафар — не можа не ўражваць зацікаўленага даследчыка і чытача.

Канцэнтраванне даследчай думкі на канцэпцыі асобы і тыпах характараў у беларускай прозе «эпохі рубяжа» прадвызначана, у першую чаргу, глыбокай, арганічнай чалавечнасцю герояў і гуманізмам створанага пісьменнікамі мастацкага свету, дзе аддаецца належнае грамадзянскаму абавязку, подзвігу ў барацьбе за справядлівасць, праявам нацыянальнай свядомасці, але не ў меншай ступені цэніцца здольнасць прыватнага чалавека не толькі на ўчынак, але і рэфлексію, эмпатыю. Таму выяўленне разнастайнасці літаратурных вобразаў-характараў і іх даследаванне ў міждысцыплінарным кантэксце і тыпалагічных сувязях непасрэдным чынам звязана з аналізам паэтыкі. Кожны выяўлены тып характару валодае агульнымі змястоўнымі і структурнымі рысамі з іншымі, але мае пры гэтым пэўную мастацкую спецыфіку ў асобных аўтараў, што абумовіла пастаноўку задачы прааналізаваць і сістэматызаваць асноўныя мастацкія сродкі індывідуалізацыі і тыпізацыі вобразаў герояў беларускай прозы першай трэці XX стагоддзя. Яе вырашэнне прывяло да высновы: многія ўзнікшыя на гэтым этапе спалучэнні і «счапленні» мастацкіх элементаў, якія на першы погляд могуць здавацца прыватнымі, выпадковымі, у далейшым вызначылі дамінуючую, устойлівую сімволіку беларускай прозы. Мастацкая творчасць пераходнай эпохі адкідала выпадковае і прамежкавае, захоўвала

і замацоўвала новыя змястоўна-выразныя прыёмы вобразнасці, заснаваныя на глыбокай метафарычнасці і сімволіцы. Ва ўмовах канфліктнасці і драматызму жыццёвай рэчаіснасці прадметам адлюстравання часта выступаюць уласныя перажыванні і асабісты ўнутраны свет мастакоў слова, паглыбляецца і завастраецца ўспрыманне трагічнага, змяняецца асабовая і эстэтычная якасць яго перажывання — удасканальваецца іх псіхалагічнае майстэрства.

Гуманізм беларускай прозы, створанай у часы дамінавання антыгуманных тэндэнцый, падкрэсліваецца распаўсюджанасцю ў ёй онімаў-загалоўкаў. Гэтыя намінатыўныя канструкцыі абумоўлены ўвагай аўтараў да канкрэтнага чалавека, дзеля якога і дэклараваліся грандыёзныя сацыяльныя змены. Кожны твор з падобнай назвай бачыцца кампанентам метатэксту беларускай прозы першай трэці ХХ стагоддзя. У разнастайнасці прыёмаў абмалёўкі вобразаў-характараў звяртае на сябе ўвагу катэгарызацыя антрапонімаў. Пошукі ідэальнага для прадстаўніка той эпохі духоўнага зместу абумовілі лірызацыю мастацка-выяўленчых сродкаў, якімі карысталася беларуская проза.

Для літаратуры пераходных перыядаў характэрны прыярытэт іранічнага пачатку. Аўтарская іронія выступае сродкам мастацкага ўвасаблення парадаксальнага, паўстае мастацкім прыёмам адмаўлення ідэі, што прэтэндуе на ўніверсальнасць. Адметнай рысай з'яўляецца выкарыстанне майстрамі беларускай прозы «эпохі рубяжа» іранічнага дыскурсу ў вырашэнні праблемы нацыянальнай ідэнтычнасці.

Дыскрэдытацыя аб'ектыўнага, бачнага свету прыводзіць стваральнікаў беларускай прозы да пошукаў і мастацкага адкрыцця схаваных сэнсаў у сферах містычнага, падсвядомага, узмацняе ўвагу да інтуітыўна-эмацыянальнага, непрадказальнага. Гэта не звужала эстэтычных даляглядаў літаратуры першай трэці ХХ стагоддзя, а сведчыла пра яе імкненне да асваення ўсёй паўнаты духоўнага самаадчування чалавека і выяўлення яго нацыянальнай адметнасці.

У беларускай прозе «эпохі рубяжа» ўвасобіўся філасофска-эстэтычны роздум пісьменнікаў пра чалавека ўвогуле і пра чалавека-беларуса ва ўмовах змены сацыяльнай і гісторыка-культурнай парадыгм, што адбілася ў мастацкай канцэпцыі асобы, адметнай у кожнага з празаікаў з прычыны іх творчай індывідуальнасці, але аб'яднанай з іншымі праз агульнасць ментальных характарыстык творцаў, іх прыналежнасць да адной культурнай прасторы і часавага вымярэння.

Паміж многімі персанажамі твораў, напісаных у розныя гады і рознымі аўтарамі, непасрэдна або ўскосна прасочваюцца ўнутраныя сувязі, выяўляюцца агульныя вытокі і тэндэнцыі, назіраецца не толькі тоеснасць грамадскіх функцый, а і падабенства асноўных мастацкіх задач і рашэнняў. Вынікі сістэмна-тыпалагічнага падыходу да аналізу мастацкіх характараў дазваляюць выявіць іх нацыянальную спецыфіку і агульначалавечае значэнне, адпаведнасць сучаснай гуманітарнай парадыгме.

Р А З Д З Е Л 1
ПРАБЛЕМА АСОБЫ І ТЫПАЛОГІІ МАСТАЦКІХ ХАРАКТАРАЎ У БЕЛАРУСКАЙ ПРОЗЕ ПЕРШАЙ ТРЭЦІ XX СТАГОДДЗЯ

1.1 Станаўленне сістэмы мастацкіх вобразаў-тыпаў у беларускай прозе першай трэці XX стагоддзя

Навуковае і мастацкае мысленне заўсёды «адчувалі надзённую патрэбу ў тыпалагічным разуменні чалавека» [1, с. 143]. Ф. Дастаеўскі гаварыў: «Чалавек — таямніца, і задача ў тым, каб разгадваць яе ўсё жыццё» [2, с. 292]. Я. Колас быў перакананы, што «ніколі не страціць для нас цікавасці чалавек, бо праяўленне яго розуму бязмежна, бо дарогі яго не вызначаны, бо формы яго жыцця і яго адносін да другіх людзей бясконца разнастайныя…» [3, с. 21]. Аналізуючы праблему пошукаў героя беларускімі празаікамі, І. Чыгрын адзначае, што найбольш значнае з патрабаванняў, прад'яўленае ў нашаніўскай дыскусіі 1913 года, — глыбока мастацкае выяўленне чалавека, пошук «чалавека будучыны…» [4, с. 12]. М. Гарэцкім актыўна асэнсоўвалася патрабаванне «новага, жывога чалавека, каторы б... паказаў, як глядзець у будучыну... браць яе з усіх бакоў рукамі» [4, с. 21]. Гэтыя пазіцыі нашаніўства сталі вызначальнымі ў стварэнні мастацкіх вобразаў-тыпаў у беларускай прозе пазнейшага часу. Пісьменнікі разумелі: для мастацкага ўвасаблення сацыяльнага характару, што фарміраваўся ў новых жыццёвых умовах, патрабаваўся персанаж з іншымі магчымасцямі ўздзеяння на чытача, чым фальклорны ці нават эпічны герой, — літаратурны характар, які даваў магчымасць паказаць развіццё мастацкага вобраза ў часе, спалучыць асобныя чалавечыя лёсы з грамадскім жыццём, адлюстраваць складанасць дачыненняў мінулага вопыту асобы і новых грамадскіх тэндэнцый.

Мастацкі характар — гэта вобраз чалавека ў літаратурным творы, акрэслены з пэўнай паўнатой і індывідуальнай вызначанасцю, праз які раскрываюцца як гістарычна абумоўлены тып паводзін

(учынкі, думкі, перажыванні, мова), так і ўласцівая аўтару маральна-эстэтычная канцэпцыя чалавечага існавання. «У зрухах, трансфармацыях адносін аўтара і героя могуць быць раскрыты справа і душа ўсёй чалавечай гісторыі» [5]. Характар у мастацтве паўстае «новай рэальнасцю», па-мастацку «створанай» асобай, якая адлюстроўвае і ідэалагічна прасвятляе рэальны чалавечы тып.

Уяўленне пра характар ствараецца праз адлюстраванне ў літаратурным творы знешніх і ўнутраных праяў асобы героя (яго псіхалогіі, маўлення, знешнасці), вызначаецца аўтарскімі і іншымі характарыстыкамі, месцам і роляй персанажа ў развіцці сюжэта. Самі па сабе ў гісторыі літаратуры характары могуць быць зусім не падобны адзін на адзін, але паміж імі будзе тое агульнае, што кожны з іх у момант свайго ўзнікнення быў суаднесены пісьменнікам з людзьмі свайго часу, увабраў у сябе тое, што ім было найбольш уласціва [6, с. 481-482].

Ужо ў XIX стагоддзі ставілася пытанне аб тым, што — паводле сучаснай тэрміналогіі — характар павінен быць дынамічным і амбівалентным. Пры гэтай умове аўтар абазначае сваю прысутнасць у тэксце менавіта ў характарах. Дыяпазон тлумачэнняў тэрміна «тып» вар'іруецца ад наяўнасці ў персанажу якой-небудзь паўтаральнай уласцівасці да ўсякага ўвасаблення агульнага ў індывідуальным. Узбуйненню мастацкіх тыпаў спрыяе прынцып гістарызму. За індывідуальным лёсам таленавітаму пісьменніку бачны абрысы гістарычнага лёсу ўсяго народа. Аднак паслядоўна рэалізаваць гэты прынцып у літаратурным працэсе першай трэці XX стагоддзя было даволі складана. Па-першае, буйныя падзеі могуць быць адэкватна асэнсаваны на пэўнай часавай адлегласці ад іх; па-другое, запанаванне вульгарнага сацыялагізму не давала пісьменнікам выявіцца як аналітыкам, з чаго вынікалі ілюстрацыйнасць і «"застылае замілаванне"… быццам бы на ўсе пытанні гісторыя ўжо адказала, усе праблемы вырашыла, усе крызісы, грамадскія і псіхалагічныя, засталіся ззаду» [2, с. 241]. Эстэтычны ж узровень паказу падзей залежыць ад іх сувязі з характарамі: не столькі характар рухаецца з падзеямі ці ўслед за імі, колькі яны — праз характар.

У свой час М. Бахцін заваstраў увагу на неабходнасці «ўнесці строгі парадак у фармальна-змястоўнае азначэнне відаў героя, надаць ім адназначны сэнс і стварыць невыпадковую, сістэматычную класіфікацыю іх» [7]. Не прэтэндуючы на канчатковае вырашэнне праблемы, у даследаванні мастацкіх характараў і ажыццяўленні іх класіфікацыі мы імкнуліся рухацца ў напрамку пераадолення вылучанай супярэчнасці.

Пра мастацкія характары і тыпы, што знайшлі адлюстраванне ў прозе А. Чэхава, аднойчы было сказана так: «Калі б з усіх гэтых дробных апавяданняў, са шматтомнага збору яго твораў раптам нейкім цудам рынуліся ўсе людзі, адлюстраваныя там, усе гэтыя паліцэйскія, акушэркі, акцёры, краўцы, арыштанты, кухары, багамолкі, настаўнікі, памешчыкі, архірэі, цыркачы… чыноўнікі ўсіх рангаў і ведамстваў, сяляне паўночных і паўднёвых губерняў, генералы, лазеншчыкі, інжынеры, канакрады, манастырскія служкі, купцы, пеўчыя, салдаты, свахі, фартэп’янныя настройшчыкі, пажарнікі, судовыя следчыя, дыяканы, прафесары, пастухі, адвакаты, адбылася б жахлівая звалка, бо настолькі густога мнагалюддзя не змагла б змясціць і самая шырокая плошча» [8, с. 14]. За надзвычай рэдкім выключэннем, усе гэтыя і некаторыя іншыя — нацыянальна і гістарычна каларытныя — тыпы прадстаўлены на старонках беларускай прозы. Яе аўтары варты прызнання таго, што імі таксама створаны «натоўпы людзей», што іх вочы «падгледзелі, запомнілі і захавалі навек… мноства жэстаў, паходак, усмешак, фізіяномій, апратак» і што кожнае пісьменніцкае сэрца «змясціла ў сабе болі і радасці гэтай людской грамады» [8, с. 15]. А. Бабарэка пісаў пра творчасць Л. Калюгі: «А вазьмі азначэнні чалавека, у якіх ён падаецца… Гэта ж чалавек *бывае* (курсіў аўтара — *А. Б.*) розны: і змыслы, і даходны, і ліхі, і не абы-які, і славен, і абрыдзоны, і патрэбны. І гаспадарскі, і наш, і чужы… У кожнага з іх свае граніцы» [9, с. 570]. Гэта стымулюе пільна прыгледзецца да мастацкіх характараў, створаных у беларускай прозе.

Адзін з філасофскіх пастулатаў сведчыць, што падвесці чалавека пад пэўны тып — значыць знішчыць яго як індывідуальнасць. Але мы прымаем і меркаванне «Зразумець — значыць уніфікаваць».

Менавіта канцэптуальнасць літаратурнага вобраза чалавека адрознівае паняцце «характар» у літаратуразнаўстве ад значэнняў гэтага тэрміна ў псіхалогіі, філасофіі, сацыялогіі. Аднак з устойлівымі, традыцыйнымі літаратурнымі тыпамі ў беларускай прозе першай трэці ХХ стагоддзя суіснуюць характары, у якіх выразна вылучаюцца прыметы тыпалогіі, уласцівай філасофіі і псіхалогіі. Немагчыма пакінуць без увагі класіфікацыю тыпаў асобы ў залежнасці ад яе скіраванасці на знешні ці ўнутраны свет (экстраверты або інтраверты). Гэта мае непасрэдныя адносіны да асаблівасцей нацыянальнага характару беларусаў, а таксама характарыстык асобы, якая самаактуалізуецца, самаажыццяўляецца (у рамках нашай працы яна мае назву творчай). Героі з такой асабовай структурай яскрава адлюстраваны і шырока прадстаўлены ў прааналізаваных намі творах. Архетыпавую аснову вобраза селяніна-гаспадара, знітаванага з прыродай сузіральніка, уяўляе ***«прадуктыўны тып».*** Менавіта такі герой прадстаўлены ў прозе ХІХ стагоддзя (аповесць Э. Ажэшкі «Хам»). Ва ўмовах небывалай сацыяльнай трансфармацыі ўзнікае небяспека запанавання асобы ***«прадузятага тыпу»,*** абрыс якой пазнаецца ў маральным абліччы асобных герояў беларускай прозы. Значную ўвагу мы надалі вобразу асобы ***рэсентыментнага*** тыпу, вызначыўшы напрамак яго ідэйна-мастацкай эвалюцыі. Выклікаюць цікавасць, але пакуль што не сталі аб’ектам пільнай даследчыцкай увагі наступныя, паводле вызначэння Ф. Ніцшэ, чалавечыя тыпы: «чалавек-сума», «чалавек-кола», «чалавек-лесвіца» [10, с. 410]. Мастацкая прысутнасць падобных мастацкіх тыпаў бачыцца, у прыватнасці, у раманах М. Зарэцкага і К. Чорнага. Пры ўдумлівым прачытанні можна заўважыць у асабовым змесце пэўных герояў прысутнасць рыс ***містычнага анархіста ці героя «ўмоўна ніцшэанскага» тыпу*** (Я. Брайцаў, М. Зарэцкі). Значна меншая ўвага нададзена беларускімі празаікамі ***вобразам рацыяналіста і пакутніка-нігіліста.*** У час бурлівых падзей пачатку ХХ стагоддзя акрэсліўся вобраз ***«чалавека бунтоўнага»*** (А. Камю), спярша як асабовы абрыс летуценніка, які адчувае няпэўныя памкненні ў будучае, да іншага жыцця, але не мае выразнага

«сацыяльнага праекта». Некаторыя тыпы могуць на першы погляд здацца не вельмі значнымі ў эстэтычных адносінах, як, напрыклад, ***«штучны чалавек»*** (Л. Калюга) ці ***«слізкі чалавек»*** (Ядвігін Ш.) Аднак прысутнасць у мастацкай прасторы «выпадковых», на першы погляд, персанажаў выклікае заканамернае пытанне: ці надаваў бы ўвогуле пісьменнік увагу нетыповай з'яве? Некаторыя пісьменнікі самі дакладна намінуюць пэўныя чалавечыя і нават мастацкія тыпы, якія «насяляюць» іх творы. Адась Банькоўчык (Л. Калюга, «Цеснаватая куртачка») «быў непаваротны, цельпукаваты — акурат традыцыйны герой беларускае літаратуры… Але быў з традыцыйным Адасём Антось Драніцкі — ***утрапёны чалавек***» [11, с. 23]. Шэраг «катэгорый людскога падзялення» ў адпаведнасці з тым, што «ўсякі па-свойму ўмее насіць і добрае і кепскае» [12, с. 12], вылучае К. Чорны. Іх разнастайнасцю ўражвае ўжо адзін толькі раман «Сястра», у якім дзейнічаюць ***«закаранелы машыніст»*** [12, с. 160] і ***«вясёлы ўдзельнік працэсу жыцця»*** [18, с. 181] Панкрат Малюжыч; ***«бязмерна просты студэнт»*** Алесь Макарчук [12, с. 177]; згадваецца ***«сіберны чалавек»*** [12, с. 204] Цікілевіч; ***«жывы чалавек»*** Ваця Браніславец [12, с. 151]; бацька Ваці — ***«самы заядлы мужык»*** [12, с. 235]; праецыруюцца вобразы ***«народных людзей»*** — тых, хто павінен «за народ… абстайваць» [12, с. 37], і многія іншыя характары і тыпы.

Істотнае месца ў тыпалогіі літаратурных персанажаў пачатку ХХ стагоддзя займае ***тып селяніна-цярпліўца, селяніна-пакутніка,*** носьбіта «найтрагічнейшага гераізму… адвечнага цярпення» [13, с. 22-23] і «сталага аптымізму» — жыццёвай філасофіі, якая сведчыць пра сілу характару і здольна выпрацоўвацца ў асобе, нягледзячы на жыццёвыя нягоды [14, с. 113]. Кіруючыся «формай свабоднага абагульнення» [5], беларускія празаікі не толькі імкнуліся ажыццяўляць адбор, канцэнтрацыю і сінтэз шырока распаўсюджаных чалавечых рыс і якасцей, але і вылучалі вобраз ілюзорна або рэальна станоўчага героя (часам шляхам ідэалізацыі як формы абагульнення). Рэальна станоўчым героем паўставаў менавіта

селянін-працаўнік, які мог набліжацца да ідэалу як носьбіт гуманізму, любові да роднага кутка, імкнення жыць па законах агульначалавечай і хрысціянскай маралі. Аднак падобная ідэалізацыя не была татальнай. Перавага «чыста бытавых тыпаў» (І. Навуменка) не азначала аднароднасці характараў, хоць нельга адмаўляць і тэндэнцыі паказу беларускага селяніна нехлямяжым, наіўным, прастакаватым. Сваю ролю тут адыграла практычная адсутнасць значных «літаратурных асоб» у мастацкім набытку прозы XIX стагоддзя. Спрадвечны герой беларускай літаратуры — селянін, чалавек з глыбінь народнага жыцця і нацыянальнай гісторыі, які нясе ў сабе гэткую ж спрадвечную, упартую і моцную ідэю — ідэю зямлі, народжаную ўсім яго жыццём. Нездарма выразна вылучаецца ў беларускай прозе тып ***«шэрых»***, ***«палявых людзей»*** (К. Чорны). Літаратурныя героі пераходных эпох увогуле шырока прадстаўлены як сацыяльна вызначаныя ролі. Беларуская літаратура першай трэці XX стагоддзя, асабліва яго пачатку, з гэтай і іншых аб'ектыўных прычын не выводзіла «эмпірычнага» чалавека ў сукупнасці яго псіхалагічных і сацыяльных рыс за межы эстэтычнай свядомасці, ідучы ад прыватнага, побытавага да ўніверсальнага, быццёвага. Прадстаўнікі айчыннай прозы пачатку стагоддзя надзялялі сваіх герояў не толькі мудрым жыццёвым вопытам, а і дасціпнасцю, годнасцю, «сырым земляным розумам» (Л. Калюга). Народжаны нацыянальнай традыцыяй, вобраз селяніна можа прэтэндаваць на ролю звыштыпа. З'яўляючыся носьбітам «чулай душы і цвярозага розуму», ён здольны адчуць «важныя законы жыццёвай дыялектыкі і прыйсці да той высновы, што чалавеку трэба быць унутрана заўжды падрыхтаваным, каб на складаных этапах пераходу рэчаіснасці з аднаго якаснага стану ў іншы не застацца староннім і абыякавым сузіральнікам» [15, с. 193-194], бо, як зазначыў праз свайго героя дзеда Данілу Я. Колас, «усё ў стане пераходу, а тым болей… людзі…» [16, с. 591].

Парэформенная рэчаіснасць спрыяла з'яўленню новых сацыяльных і, адпаведна, мастацкіх тыпаў, такіх, як ***вясковы багацей***, ***«чалавек за прылаўкам»***, ***«капіталіст»***, ***парабак***.

Яны паўстаюць у эстэтычнай рэальнасці твораў К. Лейкі, Я. Журбы, Я. Шпета і іншых пісьменнікаў, каб пазней трансфармавацца ў шматлікія вобразы кулакоў і «драпежнікаў».

Тры асноўныя сацыяльныя тыпы, пашыраныя ў прозе пачатку XX стагоддзя, абазначаны ў апавяданні Цёткі «Прысяга над крывавымі разорамі»: ***«парабак дворны, салдат і работнік пецярбургскі»*** [17, с. 94], хоць у яе вершах галерэя вобразаў больш шырокая. Гэта «і жабрак… і раз'еўшыйся пан, і шавец-небарак, і сам той капітан» [17, с. 68-69]; а таксама станавы, земскі, стражнік, пастух, фурман, казак, ксёндз, губернатар, міністр, генерал, цар, сацыялісты, якія «пісулькі прыносяць, бунтавацца просяць» [17, с. 71-72].

Уласцівы беларускай прозе першай трэці XX стагоддзя вобраз ***сіраты.*** Онім «сірата» займае прыкметнае месца ў метатэксце загалоўкаў беларускага апавядання (Цёткі, Я. Коласа, У. Галубка). Традыцыйныя, фальклорныя, рысы гэтага вобраза ўдакладняюцца, карэкціруюцца ва ўмовах «вялікай бяздомнасці», абумоўленай эпохай рэвалюцый і войн.

Беларускія пісьменнікі, уцягненыя адначасова ў працэс перажывання і мастацкага асэнсавання кардынальных грамадскіх падзей, звярталіся не толькі да традыцыйных вобразаў сялянства, але і стваралі пераканаўчыя ў сваім агульначалавечым, нацыянальным і асабовым абліччы вобразы салдат «траістай» вайны, у тым ліку бунтароў, уцекачоў, працаўнікоў і пакутнікаў тылу, выгнаннікаў-бежанцаў.

Традыцыйны ***вобраз парабка*** ў мастацкай прозе вылучаецца амбівалентнасцю, у чым адбіліся народныя адносіны да парабкоўства: ад спачування бяспраўнаму пакутніку да прызнання маральнай непаўнавартаснасці тых, хто па сваёй волі ці нават насуперак ёй пазбавіўся неабходнасці працаваць на сваёй зямлі. Беларускія празаікі стварылі на аснове гэтага сацыяльнага тыпу мадэлі рэчаіснасці вялікай эстэтычнай значнасці. Герой Л. Калюгі, былы парабак Тодар Сітнюк, «самахцом» выселіўся на хутар. Жонка папракае яго: «…Трэба было трымацца ў цёплым кутку… калі не выкідалі. Зазвоняць — бяры работу ў рукі. І ні табе клапот, ні думак… А яму нядобра — трэба свой шнур мець,

свае клопаты. Кажа, зямлю ўраджайнаю зробіць, будзе сітніцаю пазы затыкаць… Дурань!» [9, с. 293]. Зачапіўшы мужа «кіпцем за сэрца», Алімпа ўпэўнілася ў моцы яго характару… Ды і само прозвішча «Сітнюк» умацоўвае абгрунтаванасць «сталага аптымізму» героя. Але ў развіцці гэтага вобраза-характару назіраліся і дэструктыўныя тэндэнцыі, што знойдзе працяг у мастацкім абліччы ***фурмана,*** «які адарваўся ад зямлі» [18, с. 216], у творах М. Гарэцкага, «азвярэлага найміта» [19, с. 540] ў У. Галубка. Аналізуючы творы Я. Коласа, В. Жураўлёў адзначае, што пісьменнік, які безумоўна быў на баку беднаты і сярод беднага люду знаходзіў высокія праявы маральна-этычнай культуры і духоўнасці, ні ў якім разе не ідэалізуе беднасць, як ідэалізавалі яе ў жыцці і літаратуры крыху пазней, залішне ўзвышаючы і ідэалізуючы нярэдка і асобу бедняка. Ён «быў далёка ад думкі, што беднасць у кожным выпадку з’яўляецца нейкім непарушным гарантам пазітыўнага выяўлення маральных прынцыпаў у характары чалавека» [15, с. 195]. Гэтая тэндэнцыя выявілася і ў творчасці іншых пісьменнікаў «эпохі рубяжа».

Вопыт тыпалогіі характараў у расійскім літаратуразнаўстве сведчыць, што для даследавання тыпалагічных асаблівасцей метадалагічнае значэнне мае работа К. Юнга «Псіхалагічныя тыпы», а апора на працы Ф. Ніцшэ і А. Шапенгаўэра дазваляе пашырыць паняцце тыпа да пэўнай мадэлі, якая ў рэальным жыцці можа ўплываць на паводзіны і ўчынкі асобы [20]. У межах дадзенай манаграфіі мы вылучаем як адну з метадалагічных асноў тыпалогіі характараў у беларускай прозе першай трэці XX стагоддзя класіфікацыю А. Лазурскага. На гэта існуе шэраг прычын, нягледзячы на тое, што ў філалагічным навуковым асяроддзі ўсталявалася меркаванне аб пэўнай заганнасці чыста псіхалагічных тыпаў у эстэтычных адносінах. І сапраўды, паняцце «характар» у псіхалогіі — гэта толькі адзін прыватны бок характару мастацкага [6, с. 440]. Аднак мы кіруемся пазіцыяй Л. Гінзбург, у якой няма катэгарычнага адмаўлення «псіхалагічна канцыпіраванай свядомасці».

А. Лазурскі — адзін з пачынальнікаў расійскай псіхалогіі, вучань У. Бехцерава. Сферай яго навуковых інтарэсаў стала

менавіта псіхалогія індывідуальнасці. Вучоны мае права называцца адным з заснавальнікаў індывідуальнай, паводле яго азначэння, псіхалогіі, бо аднайменная тэорыя А. Адлера ў той час яшчэ не атрымала шырокага прызнання. А. Лазурскі зрабіў фундаментальны ўклад у псіхалагічную навуку, стварыўшы яе новы, самастойны напрамак — «навуковую характаралогію». Яго першая буйная праца ў гэтай галіне — «Нарыс навукі аб характарах» (1906). Важна адзначыць, што «індывідуальная псіхалогія» цалкам атаясамлівалася А. Лазурскім з характаралогіяй: ён вылучыў на першы план рашэнне тыпалагічных задач шляхам выяўлення найбольш абагульненых тыпаў характараў, а не абмежаваўся аналізам індывідуальна-псіхалагічных адрозненняў. Ідэальная, на думку А. Лазурскага, класіфікацыя павінна ў кожным са сваіх тыпаў даваць не толькі суб’ектыўныя асаблівасці дадзенага чалавека, а і яго светапогляд і «сацыяльную фізіяномію», бо яны звязаны з характарам. Класіфікацыя асоб павінна быць не толькі псіхалагічнай, але і псіхасацыяльнай у шырокім сэнсе слова. Напрамак, вызначаны вучоным, на нашу думку, досыць плённы ў міждысцыплінарным даследаванні канцэпцыі асобы і ажыццяўленні тыпалогіі мастацкіх характараў у прозе «эпохі рубяжа», сучаснікам якой ён быў. Тым не менш, звяртаючыся да пазіцый А. Адлера, даследчыкі літаратуры абыходзяць увагай яго папярэдніка. Прычыны ж таго, што раздзел, звязаны з класіфікацыяй асоб, не атрымаў значнага развіцця ў псіхалогіі, мы схільны бачыць, па-першае, у яго незавершанасці (як і незакончаны раман, давесці да лагічнага фіналу навуковую працу, распачатую некім іншым, наступніку складана, калі ўвогуле магчыма), а па-другое, якраз у гуманістычнай скіраванасці аўтарскай канцэпцыі: вылучаная А. Лазурскім ідэя адносін, у якіх выяўляецца характар, супрацьпастаўлялася тагачаснаму спецыфічна-вузкаму разуменню асобы як сукупнасці псіхічных функцый, што, на нашу думку, рабіла яго навуковую пазіцыю пазіцыяй «чужога сярод сваіх». Да таго ж, уражвае сугучнасць думак пра чалавека, выказаных псіхолагам А. Лазурскім і крытыкам-літаратуразнаўцам А. Бабарэкам, якая не толькі зрабіла іх прадстаўнікамі свайго часу, але і дазволіла яго апярэдзіць.

З гэтай прычыны А. Лазурскі сутыкаўся з негатыўным стаўленнем да сябе з боку метафізічна арыентаваных калег. Звязаныя з гэтым змены ў статусе і заўчасны сыход з жыцця не дазволілі вучонаму здзейсніць усе творчыя планы. Кніга «Класіфікацыя асоб» не была закончана. Якасць прыстасавання асобы да асяроддзя А. Лазурскім ставіцца ў залежнасць ад сукупнасці фізічных і духоўных сіл, якая мае назву адоранасці і вызначае ступень актыўнасці чалавека ў яго адносінах да рэчаіснасці. Адметнасць класіфікацыі А. Лазурскага і мэтазгоднасць яе выкарыстання ў межах літаратуразнаўчай працы мы бачым у тым, што яна ўзбагачае ўяўленне аб тыпах у эстэтыцы і мастацкай літаратуры. Паказальна таксама, што ў якасці ўзору вылучаных ім «чыстых» тыпаў вучоны прыводзіць менавіта літаратурных герояў класічных твораў. У дадзенай манаграфіі мы папаўняем гэтую галерэю характарамі і тыпамі з твораў беларускай прозы, апелюючы пры неабходнасці да адпаведных мастацкіх з'яў у рускай літаратуры, якія знаходзяцца з імі ў адносінах непасрэднай тыпалагічнай сувязі або сувязі-адштурхоўвання.

Адпаведна сказанаму, у беларускай прозе першай трэці XX стагоддзя можна ўпэўнена акрэсліць некаторыя «чыстыя» тыпы. У першую чаргу гэта асобы ***«ніжэйшага»*** тыпу. Шэраг іх характарыстык перакладаецца на беларускую мову словам «разважлівы», а якраз разважлівасць мае вялікую «канцэнтрацыю» ў структуры асобы тыповага героя беларускай прозы. Важна таксама, што асаблівасці тыпаў наступнага, сярэдняга, узроўню грунтуюцца на характарыстыках ніжэйшага як «плёну ўплываў мясцовых умоў», з якіх, уласна, і вынікае адметнасць нацыянальнага характару. А калі ўлічыць і тое, што менавіта на сярэднім узроўні вызначаюцца асноўныя рысы, якія, лагічна звязаныя паміж сабой і пераўтвораныя ў асобах вышэйшага ўзроўню, набываюць агульначалавечае значэнне (а ў эстэтыцы выступаюць звыштыпамі), то слова «ніжэйшы» не будзе ўспрымацца як зніжана-ацэначнае, а можа ацэньвацца менавіта ў якасці асноватворнага.

Вылучанаму А. Лазурскім афектыўнаму асабоваму тыпу, у паводзінах якога пераважаюць эмацыянальныя працэсы,

у беларускай прозе адпавядае мастацкі тып ***«утрапёных» людзей*.** У першую чаргу іх сутнасць выяўляецца праз адносіны да працы. Надзвычай яркім прадстаўніком такога тыпу з'яўляецца гераіня апавядання Я. Брыля «Марыля», якая «была вельмі ж драпежная ў працы. Калісь нават дзяцей на полі ці ў градах раджала. Цяпер хадзіла… усё подбегам, трушком, быццам ёй горш, як усяму свету, часу не хапала. На кірмаш сядзе ехаць, і то, здаецца, бегла б на возе, каб хутчэй справіцца» [21, с. 17]. На першы погляд нічога заганнага ў такой асабовай пазіцыі няма. Але, паводле А. Бабарэкі, выразы тыпу «яму, пэўна, не будзе калі й памерці» «ёсць… найвышэйшае выражэнне няволі чалавека» [9, с. 569].

Актыўна карыстаецца характарыстыкай «утрапёнасць» у дачыненні да сваіх герояў-камсамольцаў Л. Калюга. Такая рыса ўласціва пераўтваральнікам грамадскіх парадкаў, таму натуральна, што асобы афектыўнага тыпу былі запатрабаваны ў сацыяльнай прасторы першай трэці ХХ стагоддзя і знайшлі адлюстраванне ў мастацкай прозе. Надзвычай тыповым прыкладам утрапёнасці падобнага кшталту з'яўляецца Антон Драчык (З. Бядуля, «Язэп Крушынскі»). Прыкладамі чалавечай утрапёнасці ў больш шырокім сэнсе, як паказчыка багацця і шматграннасці натуры, выступаюць героі К. Чорнага: Ваця Браніславец, Радзівон Цівунчык, Панкрат Малюжыч і іншыя.

Беларуская мастацкая проза рэпрэзентуе досыць шырокае кола пачуццёвых натур, ***летуценнікаў, «думаннікаў»,*** інтарэсы якіх засяроджаны найперш на ўнутраным свеце і якіх шмат сярод герояў-інтэлігентаў Я. Коласа і М. Гарэцкага. Да іх найперш стасуецца выснова «Мудрасць набывае той, хто здольны прывесці ў раўнавагу найглыбейшыя перажыванні» [22, с. 342].

У пэўнай ступені ўнутраная сутнасць актыўных асоб ніжэйшага ўзроўню адлюстравана Л. Калюгам у дэфініцыі ***«ні госць ні гаспадар».*** Аднак, напрыклад, К. Чорны пакідае за гэтай асабовай характарыстыкай традыцыйнае значэнне. Лявон Бушмар перад калектывізацыяй пярэчыць Вінцэнтаму: «Не ўсё роўна мне! Ці сціснуць мяне, ці з кім я за адным катлом буду ні госць, ні гаспадар. …За адзін кацёл я ні з кім не сяду» [23, с. 27].

Тамаш («Зямля») навучае 27-гадовага Алеся жаніцца, бо мужчына «без бабы і ў хаце ні госць ні гаспадар… на гэтым свет стаіць і стаяць заўсёды будзе» [12, с. 420].

Актыўным асобам у той ці іншай форме ўласціва схільнасць да сутыкненняў. Аднак калі энергія асоб больш высокага складу скіроўваецца на дасягненне пэўных устойлівых мэт, то ў прадстаўнікоў ніжэйшага ўзроўню яна выяўляецца ў найбольш прымітыўных, груба-недарэчных формах. На такой ступені асабовай вартасці пакідае свайго героя Халіму («Сцежкі-дарожкі») М. Зарэцкі. Прозвішча «Халіма» выклікае адметныя гукавыя асацыяцыі, што ў спалучэнні з партрэтнай і маўленчай характарыстыкай героя дае яскравае ўяўленне пра яго як бунтара па самой сваёй натуры, «асабовай дамінанце», а не па зменлівых патрабаваннях палітычнай кан’юнктуры.

Энергічныя ніжэйшага парадку характарызуюцца вялікай самаўпэўненасцю, пыхлівасцю, схільнасцю да самахвальства. У беларускай прозе да гэтых рыс дадаецца яшчэ нацыянальны нігілізм і маральны негатывізм, што ўвасабляюць, у прыватнасці, такія тыпы, як Лаўручок (З. Бядуля, «На Каляды к сыну»), «сынок Аляксандр Адамавіч» (І. Піліпаў, «Бацька і сын»), Янук Качэрга (У. Галубок, «Сын вёскі»).

Тыпы мастацкіх характараў ***сярэдняга ўзроўню*** ўяўляюць сабой эвалюцыю адпаведных тыпаў ніжэйшага ўзроўню. Але на гэтым узроўні на першы план выходзяць канкрэтныя асабовыя праявы, што залежаць ад эпохі, мясцовых умоў і да т. п. Чыстыя тыпы сярэдняга ўзроўню можна падзяліць паводле перавагі ў іх або адцягнена-ідэалістычных, або практыка-рэалістычных тэндэнцый. Гэта непрактычныя тэарэтыкі-ідэалісты (вучоныя, мастакі, рэлігійныя сузіральнікі, чалавекалюбцы-альтруісты), грамадскія асобы (камунікабельныя і прадпрымальныя ў грамадскіх справах і намерах), уладарныя, з цвёрдай воляй і магчымасцю ўплываць на сацыяльнае асяроддзе; гаспадарлівыя, ашчадныя, схільныя «сем разоў адмераць» у практычных справах, здольныя да вядзення даволі складаных спраў матэрыяльнага плану.

Вобразы ***«чыстых альтруістаў»*** пераканаўча акрэслены К. Чорным. Хворы на грудзі Павал Грыбок вяртаецца з горада ад доктара і бачыць, як на краі горада музыкі збіраюцца граць у садзе. Ён, аднак, не можа бачыць таго, што «ў капельмайстра таксама балелі грудзі» і той стрымліваў кашаль. «У аднаго музыкі балеў зуб, і яму цяжка было дзьмуць у флейту… І не было весела, нават сумна было капельмайстру і флейтысту. Таксама не было весела і яшчэ аднаму музыку, бо дома былі ў яго нейкія нелады ў сям'і… Трое гэтых людзей… далёка былі ў тую хвіліну ад весялосці. Толькі ніхто не ведаў і не бачыў гэтага…» [24, с. 259-260]. Як бачым, насуперак уласнаму несамавітаму стану аркестранты ўсё ж ладзілі музыку. К. Чорны дэталізуе рэфлексіі флейтыста: «Ён думаў аб тым, што ад яго флейты многае залежыць у музыцы». На першы погляд перад намі замалёўка з натуры. Але гэта не так. І да падобнай высновы схіляе эпізод з рамана «Зямля». Алесь задае пытанні Мікалаю Крываносаму: «А што ты такое на зямлі, сярод людзей? Жывеш от. Малоціш у Аляксандра. А што ты зробіш для жыцця?» [12, с. 495-496]. Музыкі з апавядання «Па дарозе» зладзілі сваю музыку якраз «для жыцця», а гэта не што іншае, як мастацкае адлюстраванне аднаго з прынцыпаў экзістэнцыялізму. Паводле Ж. П. Сартра, «наша адказнасць значна большая, чым мы можам меркаваць, бо яна распаўсюджваецца на ўсё чалавецтва» [25, с. 617]. Гэта ж мае на ўвазе і мастак слова, псіхолаг і філосаф К. Чорны, калі паведамляе наступнае: «…як махнуў капельмайстар рукамі і гранула музыка, ва ўсіх, хто слухаў, раптам пачало з'яўляцца вялікае захапленне жыццём, адчуванне яго вялікасці і хараства. А ў каго і з'явіўся смутак, дык быў ён радасным і жаданым. І хто глядзеў на гэта… думаў, што гэта так ёсць ці было і ў настроях музыкаў» [24, с. 259-260]. Тое, што выступіла дабром для ўсіх, сталася тым жа і для саміх музыкаў, у якіх пры першых гуках урэшце пачаў весялець настрой… Папярэднічае героям дадзенага тыпу асабовы тып «весельчака» (Ядвігін Ш., «Успаміны»): «Цяпер збіраліся больш у тых камерах, дзе… ёсць "весельчакі". Гэтыя тыпы бываюць скрозь, а… паміж студэнтаў у тыя часы хапала іх, колькі хочаш. Такі

чалавек не толькі сам ніколі не сумуе, а патрапе яшчэ заняць, насмяшыць, развесяліць цэлую грамаду людзей. …Так ён вам усё гладка раскажа, што быццам і сапраўды сам ён там быў, чуў і бачыў…» [26, с. 289-290].

Мастацкі паказ тыпаў сярэдняга ўзроўню неадназначны як з пункту погляду маральна-этычнага, так і эстэтычнага. На гэта зноў жа ёсць важкія аб’ектыўныя і суб’ектыўныя прычыны. Па-першае, пачатак ХХ стагоддзя, які спалучаў пафас абнаўлення, вялікіх навуковых адкрыццяў са страшэннымі сацыяльнымі катаклізмамі, спрыяў фарміраванню ў людзей утапічнай свядомасці. Па-другое, сялянская сутнасць герояў беларускай прозы выяўляецца ў недаверы да людзей з яскрава выяўленай іншасацыяльнай маркіраванасцю, да якіх яны адносяць і «вучоных». Так, Тадора (К. Крапіва, «Мядзведзічы»), «мела за гультая кожнага, хто з кнігамі знаўся» [27, с. 165]. Сатырычнае апавяданне Ядвігіна Ш. «Вучоны бык» выяўляе адмоўнае стаўленне сялянства да чыноўнікаў, якое ў назве твора не ў меншай ступені, чым назоўнік «бык», нясе прыметнік «вучоны». У апавяданні У. Галубка «Адукаваная кабыла» азначэнні «адукаваная» і «гультаяватая» сінанімічныя. «Вельмі прыгожая і непамерна вялікая», кабыла была незнаёма з раллёй, а прывыкла ў горадзе — «аўса ўволю, дагляд, працы ніякай» [19, с. 535] — гарцаваць пад музыку, што і прадэманстравала ў свята на шырокай гарадской вуліцы. У беларускай прозе першай трэці ХХ стагоддзя па аб’ектыўных прычынах мы не знаходзім паўнакроўнага вобраза ***вучонага,*** але можна прасачыць подступы да стварэння яго канцэпцыі. Цяжкую сялянскую працу, асабліва працу хлебароба, чалавек са здаровым сэнсам не можа ўспрымаць камічна, нават разглядаючы яе толькі з боку знешніх дзеянняў [14, с. 61]. А вось недавер «сялянскай» нацыі да «вучоных» людзей у творах мастацкай прозы выяўляецца і ў высмейванні прафесій. Гэта выявілася ў «казцы жыцця» Я. Коласа «На ўсё ёсць прычына», адзін з герояў якой — «вучоны крумкач». Птушкі чакаюць адказу на пытанне «Чаму гарыць балота?» ад «прафесара» — старога крумкача «з панскім носам», які «важна выступаў сярод галак

і варон». Заслугоўваюць увагі сродкі абмалёўкі вобраза «прафесара»: «заняў найвыгаднейшую пазіцыю на сваёй кафедры і зрабіў самую мудрую міну», «у кожным руху відаць прафесарская вучонасць», «сказаў з поўнаю пераканананасцю…», «…узброіўшыся навукаю, паглядзім на тую з'яву, што так моцна занепакоіла нас» [16, с. 412-413]. Безумоўна, праблематыка твора шырэйшая, чым простае высмейванне «вучоных» людзей. Тут бачыцца хутчэй разгубленасць іх, прыхільнікаў эвалюцыйнага шляху развіцця, перад сляпой сілай стыхійнага бунту. Калі ўзмацніўся вецер, «крумкач сарваўся з галіны і паляцеў, як непрытомны, немаведама куды…» [16, с. 413]. Вярнуўся ён нечакана «ў момант самай цяжкай роспачы», «каб падтрымаць сваю рэпутацыю вучонага», знайшоўшы на балоце раўчак. Але агонь перайшоў раўчак, заняўшыся па сухой траве. Я. Колас рэзюмуе: «Прафесар крумкач, публічна абсароміўшыся два разы, зашыўся ў густы лес і ўсё круціць мазгі над пытаннем: чаму гарыць балота...». Аднак хіба гэтая пазіцыя горшая за тую, што занялі бусел, журавель і чапля, якія «пад шумок паляцелі на цёплыя воды, каб адпачыць ад згрызот і паправіць здароўе?..» [16, с. 414].

Уласцівае народнай свядомасці стаўленне да вучонага ў пазнейшы час адбілася ў аповесці Л. Калюгі «Ні госць ні гаспадар». Бацька прыкідвае, колькі будзе сена з дзялянкі, а Хвядос мяркуе, што тут можна добрую калекцыю па батаніцы падабраць. Але ж «людзі рогат справяць… З гэтага дня ён сталы чалавек, гаспадар» [11, с. 90]. Ігналя непасрэдна выказвае сыну сумненні ў жыццёвай перавазе вучонага: «Што вучоны? Добра — дык пан, нераўня нашаму брату. Спракудзіўся ж у чым крыху — дык і пастух» [11, с. 90]. У. Галубок («Вясковыя астраномы») па-свойму прыадчыняе заслону над прычынамі спецыфічных адносін народа да вучоных. «Доктар, выгадаваўшыся ў багатых бацькоў, праўда, чуў пра гора мужыкоў, але, не пазнаёміўшыся з іх жыццём бліжэй, мала ведаў аб іх». Астраном, «давучыўшыся да сівых валасоў… не меў часу зірнуць у вёску і… адзін не паткнуўся б туды» [19, с. 480]. У сваім «адкрыцці» селяніна яны нагадваюць

Купалавых Усходняга і Заходняга вучоных, якія ў сябе пад нагамі не бачаць Беларусі. У апавяданні «Абмылка вучонага» У. Галубок развівае гэтую тэму, супастаўляючы па кантрасце светабачанне «студэнта апошняга курса высокіх навук» і пастуха Дзяніса, які ні разу не быў у горадзе. Дзяніс «па парадачку» апавядае ва ўсіх падрабязнасцях пра мужыцкую нядолю, і праз гэта цьмее студэнтава радасць сузірання свету.

Аднак нават непісьменныя героі здольны выяўляць піетэт да «прафесараў велькіх букваў», асабліва калі спрычыніліся да іх дасягненняў у гэтай галіне. Трапна выявіў такое пачуццё героя А. Платонаў. «По вечерам Саша вслух читал Захару Павловичу технические учебники, а тот наслаждался одними непонятными звуками науки и тем, что его Саша понимает их» [28, с. 77]. У апавяданні Л. Ляонава «Канец дробнага чалавека» створаны вобраз прафесара Ліхарова, спецыяліста па мезазойскім перыядзе. Пісьменнік паказвае: чалавек, што займаецца навукай, як і ўсякая творчая асоба, мае патрэбу ў недатыкальнасці ўнутранага жыцця і ў адзіноце. Больш таго, ён здольны выяўляць пэўную «хірургічную халоднасць» у міжасабовых адносінах, а часам здаецца ўвогуле бессардэчным. «Сваё каменнае навучнае сэрца» паказаў і стары прафесар у аднайменным апавяданні М. Гарэцкага. Калі занядужала яго маладзенькая жонка, «хадзілі да яго… бабы-шаптухі са сваімі радамі, ды ён і слухаць іх не хацеў» [18, с. 46]. Навуку прафесар палюбіў задоўга да таго, як пакахаў жонку. А хіба лёгка «…напляваць на сваю веру?» [18, с. 48]. Але ў выніку напружанай унутранай барацьбы ён прыйшоў да нечаканай высновы. Прафесар «жудасна, аж скура стыгне, зарагатаў: “Пляваць мне на цябе, навука, калі ты бяссільная!”». Няўклюдна схітраваўшы, ён зрабіў так, як яго вучылі сяляне. М. Гарэцкі не прыхарошвае фінальных падзей: «…не магла памагчы навука — не памаглі і забабоны» [18, с. 49]. Аднак для пісьменніка галоўнае тое, што перамагло чалавечае сэрца, а не халодны розум. А значыць, уяўленне пра гарманічнае быццё можа быць спраўджана. Інжынер Пратасаў (М. Асаргін, «Сіўцаў Вражак») лічыць: «Навука — вялікая рэч; у ёй няма дробязяў. Вось палітыка —

справа наносная, выпадковая; сёння так, заўтра гэтак, важнасці ў гэтым няма» [29, с. 551]. У «эпоху рубяжа», аднак, было больш запатрабавана ведаць іншае: як варыць мёрзлую бульбу, як вэндзіць у самаварнай трубе селядзец, як зрабіць з бутэлькі каганец ці выпарыць цукар, на які салдаты гулялі ў карты. «Усё трэба ведаць», «да ўсяго трэба прывыкнуць»… Але «ўпартыя людзі хочуць жыць», таму і робяцца мудрымі… [29, с. 555]. У апавяданні «Габрыелевы прысады» М. Гарэцкі гаворыць пра тых, хто высякаў бярозы на кацярынінскім шляху: «Будзённыя бедныя людзі звялі красу на свае патрэбы» [18, с. 470]. Беднасць і няздольнасць (пераважна аб’ектыўная) узняцца над надзённасцю практычных патрэб перашкаджалі беларусу ў якой-кольвечы меры асэнсаваць надасабовы і пазачасавы змест дзейнасці вучонага. Аднак у першай трэці ХХ стагоддзя адбілася і такая тэндэнцыя: масавы герой адчувае сваю аб’ектыўную непаўнавартаснасць для якаснага ўдзелу ў новым жыцці. Таму праца вучоных ацэньваецца з практычнага пункту погляду, што адзначаецца і ў рускай прозе: «Из-за науки их [вучоных] поберечь следовает. Не все у нас дела знакомые будут. А наши-то ещё не скоро все ихние тайности узнают. К им прибегать придётся» [30, с. 62]. Герой прамаўляе, кіруючыся тым жа спрадвечным недаверам мужыка да пана. Менавіта адносіны недаверу ў многім вызначылі канцэпцыю вобраза вучонага ў беларускай прозе першай трэці ХХ стагоддзя. Акрамя таго, узноўлены ў ёй хранатоп спрыяў менавіта беднасці і будзённасці, а не вышыні асабовых памкненняў. Многае вызначаў і факт далучэння выбітных беларусаў да пануючай культуры, своеасаблівае духоўнае «донарства». Але можна ўбачыць у асаблівасцях абмалёўкі вобраза вучонага і іншую метадалагічную аснову: «светам, перад якім не адчуваеш глыбокай пашаны, кіраваць значна лягчэй. Усякая навука, якая… зводзіць невычэрпнае багацце і разнастайнасць з’яў прыроды да панылай аднастайнасці дадаткаў агульных законаў, гэтым самым робіцца інструментам дамінавання, а чалавек, далёкі ад гэтага свету, выступае як яго гаспадар» [31]. Адметнасць светасузірання беларусаў якраз у гэтай «глыбокай»,

аж да паяднанасці з ёй, пашане да прыроды. Таму тэндэнцыі навуковага прагрэсу і выклікалі пэўнае непрыманне.

Больш традыцыйны для беларускай прозы першай трэці XX стагоддзя вобраз ***вясковага настаўніка.*** У той час як «гісторыя вясковай настаўніцкай інтэлігенцыі з'яўляецца маладаследаванай навуковай праблемай» [32, с. 1], у эстэтычнай рэальнасці беларускай прозы і прысвечаных ёй літаратуразнаўчых працах паслядоўна праводзіцца думка, што «вясковае настаўніцтва ў другой палове XIX—пачатку XX стагоддзя складала значную частку інтэлігенцыі і адыгрывала асаблівую ролю ў жыцці грамадства» [32, с. 1]. Рэвалюцыйная ж актыўнасць вясковага настаўніцтва ў афіцыйнай гістарычнай навуцы мела тэндэнцыю перабольшвацца, што таксама знайшло адлюстраванне ў мастацкай прозе, у прыватнасці, у канцэптуальным завяршэнні сюжэтнага дзеяння трылогіі Я. Коласа «На ростанях».

Вобраз настаўніка, здавалася б, апрыёрна павінен несці гуманістычную ідэю. Але ўжо на пачатку стагоддзя Я. Колас вылучыў два асноўныя тыпы: «балотная вада» і «крынічны струмень», — якія паклалі пачатак галерэі настаўніцкіх вобразаў. У руках царскага ўрада адукацыя з'яўлялася сродкам сацыяльнага рэгулявання і кантролю. Фарміравалася мадэль «ідэальнага» працаўніка пачатковай школы, адданага царкве, прастолу, талерантнага, непрыкметнага і паслухмянага, які ў працэсе сваёй педагагічнай дзейнасці павінен быў праводзіць афіцыйны курс і абапірацца на такія сацыяльна-палітычныя і духоўныя каштоўнасці, як самаўладдзе, праваслаўе, народнасць. Статус тагачаснага вясковага настаўніка — «дзяржаўны служачы 14 класа», з усімі належнымі яму правамі і абавязкамі [32, с. 4]. Яго асоба знаходзілася пад пільным кантролем з боку дырэкцый, інспекцый, святароў, членаў валасных праўленняў, якія лёгка маглі звольніць з працы непажаданых педагогаў. Большасць настаўнікаў даражылі службовымі перавагамі і сацыяльным становішчам, робячыся слугамі ўлады і апорай касерватыўнай ідэалогіі. Аднак паралельна фарміраваўся і тып новага, незалежнага чалавека з перадавымі сацыяльна-палітычнымі і педагагічнымі поглядамі. Настаўнік Зубрыцкі

(Л. Калюга, «Нядоля Заблоцкіх») жыве і працуе «на той бок вайны». Паводле духоўнага зместу, гэты мастацкі тып можна ўмоўна назваць пераходным паміж вылучанымі Я. Коласам тыпамі. На першы погляд Зубрыцкі выклікае ў чытача няшмат сімпатый, хаця б з той прычыны, што «не было над яго лепшага майстра лапы даваць» [11, с. 242]. Аднак важна для характарыстыкі гэтага героя імкненне, хай сабе пакуль невыразнае, пачаць «новы раздзел» свайго жыцця, у якім, «можа, адбудуцца падзеі, вартыя таго, каб здзівіць свет» [11, с. 248]: раздумаўшыся над сваім жыццём, настаўнік заўважыў, «што жыве толькі ў нуднай, нецікавай прадмове». У гэтым амбівалентным вобразе можна ўбачыць адзнакі трагедыі чалавека, які быў пазбаўлены магчымасці ўдзелу ў сацыяльнай творчасці. Сярод гасцей пісара (Я. Колас, «Пісаравы імяніны») настаўніка няма. Пра яго згадваецца ўскосна.Ураднік звяртаецца да прысутных: «Ці вы помніце вучыцеля? Такі ўжо быў чырвоны. Я толькі зірнуў на яго, адразу пазнаў, што гэта за птушка. А дзе ён? Кару нясе ў турме за непавагу начальства» [33, с. 48]. Настаўнік («вучыцель») у камедыі У. Галубка «Пісаравы імяніны» — «прадстаўнік граматы», «разрушыцель цьмы», «прафесарская галава» [19, с. 55], «сеяцель навукі» [19, с. 56]. У віншавальным спеве настаўнік агучвае заклік, які выдае на крамольны: «Годзе нам млеці ў здзеку, у пакоры, І так ужо досыць, век цэлы маўчым» — але завяршаецца якраз у духу гэтай кампаніі: «Вып’ем, так неяк лягчэй гаравацць» [19, с. 59].

Неадназначна малюецца вобраз настаўніка і ў кантэксце падзей «траістай» вайны. Дэфармуецца гуманістычная сутнасць настаўніцтва, якой не ўласціва «абвостраная цвёрдасць». Вобраз Анціпава-Стрэльнікава ў рамане Б. Пастарнака «Доктар Жывага» паказвае, як герой па сутнасці робіцца сваім антыподам, аб чым сведчыць і яго перайменаванне як набыццё новых якасцей. Вобраз Стрэльнікава не адзіны з настаўніцкіх вобразаў, што ў гады вайны папоўнілі шэраг прадстаўнікоў «мілітарызаванага» (паводле вызначэння М. Бярдзяева) антрапалагічнага тыпу, які потым знайшоў сябе ў стыхіі рэвалюцыі і/ці грамадзянскай вайны. У рамане М. Булгакава

«Белая гвардыя» гэта былы вясковы настаўнік Козыр, які «ў чатырнаццатым годзе трапіў на вайну ў драгунскі полк і да 1917 года даслужыўся да афіцэрскага чыну. А досвітак 14 снежня васямнаццатага года пад акенцам застаў Козыра палкоўнікам пятлюраўскай арміі, і ніхто ў свеце (і менш за ўсё сам Козыр) не мог бы сказаць, як гэта адбылося. А здарылася так таму, што вайна для яго, Козыра, была прызваннем, а настаўніцтва толькі доўгай і буйной памылкай» [34, с. 141].

Мадыфікацыі вобраза настаўніка пэўным чынам пашыраюць традыцыйную тыпалогію ў тым плане, што адны мастацкія тыпы папаўняюць галерэю «маленькіх людзей», а другія — творчых асоб. У рамане М. Зарэцкага «Сцежкі-дарожкі» ёсць эпізадычны вобраз настаўніка-манархіста, які заклікаў моладзь да антысеміцкіх выступленняў, надаючы ўласнай прысутнасцю даверу сваім вучням да гэтай акцыі (так, Лясніцкаму было зусім не страшна: і многа сваіх, і нават настаўнік з імі…). Назаўтра ж на прызначанае месца «настаўнік зусім не прыйшоў» [35, с. 29]. У цэлым вобраз «мілітарызаванага» настаўніка, раўназначнага па сваёй героям М. Булгакава і Б. Пастарнака, у беларускай прозе не з’явіўся.

У эсэ «Трыумф дабрадзейнасці» У. Набокаў піша: «Часта сельскі настаўнік старанна шукае ісціну і знаходзіць яе ў камунізме» [36]. Падобным шляхам мусіў правесці свайго героя Я. Колас. Вобраз Лабановіча грунтоўна даследаваны ў айчынным літаратуразнаўстве, таму спынімся на вышэйзгаданай пазіцыі. Я. Колас піша: Лабановіч «і сам ведае, што рана ці позна, а стаць шчыльней да якой-небудзь рэвалюцыйнай арганізацыі яму прыйдзецца. Ён чуе, што трэба зрабіць нейкі новы крок у жыцці, крок важны і небяспечны. І цяпер якраз надыходзіць такі момант» [16, с. 957]. Словы «прыйдзецца» і «трэба» не з’яўляюцца паказчыкам асабістай ініцыятывы і зацікаўленасці героя ў карэкціроўцы свайго сацыяльнага статусу. Або ён павінен саступіць пэўнаму ідэалагічнаму ціску, або, як прадстаўнік інтэлігенцыі і «гарант» прагрэсу, не можа не далучыць сваіх намаганняў да справы абнаўлення грамадства, нягледзячы на некаторую нязгоду са сродкамі яе ажыццяўлення.

Нічыпар Высаковіч (Л. Калюга, «Пустадомкі») — настаўнік «сцюжнага» часу. У самым пачатку аповеду пра гэтага героя аўтар заўважае: «Ніхто б не сказаў, што Нічыпар Высаковіч савецкі службовец, каб на ім не фрэнч» [9, с. 451]. Гэтая дэталь знешнасці (як у мележаўскага Башлыкова) стане ў беларускай літаратуры сімвалам аўтарытарнай улады. Арыгінальна пераасэнсоўвае Л. Калюга ў звязку з вобразам Высаковіча традыцыйную сімволіку ветру: «…у тыя гады… павее не з узгодненага боку… ухіліць у нешта небяспечнае. Так што ад усякае такое хваробы з гарантаванага матар'ялу надзеў настаўнік той свой фрэнч» [9, с. 453]. Сузіраючы «нядолю» Невядомскіх, ён філасофствуе: «У людзей, асуджаных на згубу, гора смешнае» — гэта калі Югаля памкнулася забраць з сабой абразы, асабліва той, з матчынай хаты, які «з самага малку бачыў яе кожны крок» [9, с. 453]. Свайму былому вучню Данілу Высаковіч дае параду: «Усяго выракайцеся: радні, жалю… Вам можна дастаць даведку. Старайцеся. Вы яшчэ не асуджаны на згубу. Вам прыйдзецца ўсяго адна — роўная для ўсіх — кропля. І затаймуйце абурэнне, што вашым бацькам з лішніцы прыйшоўся паўнюсенькі кялiх. <...> …Трэба падначаліцца. Усё вялікае зграбалася сабе нявольнымі рукамі» [9, с. 454]. Згадаем пачатак аповеду пра Высаковіча: «савслужу» «было прыпаручана» ў яго «бязлюдным загсе» даваць пашпарты на той свет… Па меры развіцця сюжэта гэтая дэталь набывае сімвалічны сэнс. Больш у тэксце пра Высаковіча згадак няма, але некаторыя падрабязнасці яго псіхалогіі дазваляюць меркаваць пра выбар, які зробіць гэты герой: ён знойдзе магчымасць самасцвярджэння на службе таталітарызму.

У вобразе настаўніка Турчака («Ні госць ні гаспадар») Л. Калюга падкрэслівае агульначалавечы, пазачасавы змест прафесіі: «Неабходны ён хлопцам чалавек, дарма што непартыйны… Просяць: “Парай, дзядзька Турчак, як гэта… Растлумач, што гэта…”…Ні разочку не адмовіўся. Што работы многа… не бедаваў» [11, с. 164].

«Вучоны» ў асэнсаванні беларускіх празаікаў — персанаж пераважна дзівакаваты, але не адмоўны. Звернемся да мастацкіх

характараў, якія ўваходзяць у пантэон ***герояў-дзівакоў.*** Я. Лецка надае першынства ў адкрыцці вобраза дзівака Л. Калюгу, адзначае, што навелістычная творчасць маладога аўтара разгортвалася «ў кірунку шматвыяўнага асэнсавання нацыянальнага характару ў яго спецыфічным “дзівацкім” увасабленні» і гэтым сцвярджала «права кожнага чалавека быць самім сабой, паважаць іншага, хто хоць у чымсьці істотным адрозніваецца ад цябе, ад тваіх перакананняў, але не перашкаджае жыць, таксама быць самім сабой» [9, с. 12]. «Дзівакі» Л. Калюгі пакуль што жывуць традыцыйным запаволеным жыццём, іх канфлікты і непаразуменні маюць амаль выключна бытавое, псіхалагічнае, маральнае напаўненне — аднак дададзім: за гэтымі канфліктамі можна ўбачыць абрыс экзістэнцыйных праблем. Бясспрэчна ж тое, што «і там, і тут перад намі нестандартныя характары, што сваімі паводзінамі і прынцыпамі выломліваюцца з агульнага ходу жыцця… уяўляюць сабой не правіла, а выключэнне, якім нібы знарок выпрабоўваецца гуманная сутнасць грамадства», выступаюць своеасаблівымі індыкатарамі гэтай сутнасці (як і кравец у рамане К. Чорнага «Трэцяе пакаленне»). Л. Калюга нібыта выбіраў з добра вядомых яму вясковых тыпаў «найбольш самабытныя і найменш прыдатныя для стандартызацыі і сляпога паслушэнства» [9, с. 12]. Да гэтага тыпу герояў адносяцца Юстап і Вінцэнт («Нядоля Заблоцкіх»), Андрук («Незнашоныя боты»), Трахім («Трахім — штучны чалавек»). Л. Калюга засяроджваўся на «крыху нязвыклых для беларускай літаратуры баках існавання чалавека вёскі дарэвалюцыйнага часу» [37, с. 98]. У яго поле зроку трапляе, напрыклад, раўнівы селянін («Іллюк-даследчык»). Чалавечы тып дзівака вылучаны і непасрэдна самім аўтарам. «Поўны нашы Баркаўцы дзівакоў, — паведамляе ён. — Былі яны даўней дый цяпер не зводзяцца, а ўсё штогоду з маладых растуць» [11, с. 70]. Адмысловы тып дзівака, які знайшоў месца ў прозе Л. Калюгі і яго папярэднікаў, — вясковы, «свой», «тутэйшы» злодзей, прысутнасць якога ў свеце неабходная, каб надаваць яму раўнавагу, прынамсі, паміж дабром і злом. З «дзівакаватых» герояў незавершаных твораў Л. Калюгі трэба адзначыць Клемаса Вітку. Наколькі дазваляе

меркаваць наяўны тэкст, ён мае некаторае тыпалагічнае падабенства з суддзёй-філосафам Торбай (А. Мрый, «Запіскі Самсона Самасуя»). Прынамсі, такая аўтарская канцэпцыя гэтага вобраза. «…Наогул Вітка быў дзівак. Напрыклад, аднае раніцы… Вітка вывесіў плакат: “Прывучайся над усім марудзіць”. І прысталі да яго, каб сарваць, бо такі лозунг нідзе не зацверджаны» [9, с. 503]. Але Вітка меў «ёмкаваты кіёк» і свой плакат адстояў — не ў прыклад Торбу… Назва апавядання Л. Калюгі «Лук’ян — капераціўскі сабака» інтрыгуе тым, што не дае аніякага першапачатковага ўяўлення пра загаловачнага героя. Але хутка робіцца вядома, што Лук’ян — гэта ўвогуле чалавек, які чамусьці зусім «не прыбытковы для кааперацыі» [9, с. 308]. А сабакам яго завуць за тое, «што не спусціць нікому слова». Аўтар папярэджвае: «Ідзі… чаго купіць і асцерагайся, каб не папасціся» [9, с. 311]. Але ў фінале твора меркаванне аўтара пра няздатнасць героя да камерцыі цалкам абвяргаецца. Тут Лук’ян выступае, кажучы сучаснай мовай, нядрэнным маркетолагам, скарыстаўшыся выразам З. Бядулі, ажыццяўляе «гандлёвую дыпламатыю», прываблівае пакупнікоў. «От загэтым Лук’ян і патрэбны для кааперацыі чалавек» [9, с. 311]. Асаблівасці стварэння гэтага характару выклікаюць асацыяцыі з вобразам Іцхока, героя аповесці М. Мойхер-Сфарыма «Маленькі чалавечак», якому давялося папрацаваць «сабакам» у галантарэйнай лаўцы. Пасада патрабавала з гучным крыкам хапаць на вуліцы першага сустрэчнага і валачы ў лаўку. Лук’ян дасягае такога ж выніку значна больш вытанчаным спосабам, не ахвяруючы ні сваёй годнасцю, ні здароўем. Дзівак з апавядання М. Гарэцкага «Габрыелевы прысады» ўвогуле «быў грэшнік, баламут, п’яніца, картэўнік і гуляка». Мяжу маральнага падзення героя аўтар вызначае так: «Хацеў прадаць душу чорту, але чорт не прыйшоў браць яе. Дык пакінуў верыць Богу і ксяндзу» [18, с. 467—468]. Аднак не пакінуў «прызвычкі» садзіць абапал шляху бярозавыя прысады. «Шмат усыхала дрэўцаў. Злоснікі псавалі іх. П’яныя кірмашоўцы вываpочвалі калёсамі, — Габрыель садзіў ізноў. Ішоў час — і выраслі яны» [18, с. 470], забяспечыўшы старому дзіваку «сацыяльную бессмяротнасць».

Дзівакаваты герой у рамане М. Зарэцкага «Сцежкі-дарожкі» — «крывы карыкатурны Саўка… падобны на чорны дняпроўскі корч». Некалі да рэвалюцыі ён расказаў Васілю казку пра дудара Іваньку, паводле якой быццам прыйдзе час, калі пачуюць усе чыста тую Іванькаву дудку, усе разам падымуцца, каб за праўду пастаяць — і стануць усе людзі роўныя. Калі Лясніцкі-камісар у фінале твора пытае дзеда, ці выйшла так, як у казцы, той хітравата-таемна адказаў: «Хто ж яго, дзетка… Вось замяшалі, забаўталі, добрую куламесу паднялі… А што спячэцца — яшчэ мы не ведаем… Не будзем зарання казаць…» [35, с. 346]. Як бачым, дзівацтва выступае аўтарскім прыёмам індывідуалізацыі персанажа, спосабам выяўлення яго ўнутранай годнасці, патрэбы супраціўляцца нівеліроўцы і канфармізму. У такім сэнсе дзівак не азначае дурань у сацыяльным, побытавым плане. Гаворка ідзе пра іншасказальнае быццё ўсяго чалавека аж да яго светапогляду — «За дурнем Бог» (Л. Родзевіч). Натуральна, што да матыву дзівакаватасці цесна прымыкае матыў вар’яцтва. «Очень умён, но, может быть, и помешан» — кажуць пра Мікалая Стаўрогіна ў рамане Ф. Дастаеўскага «Д’яблы» [38, с. 110]. «Вучоныя, яны часта дурнеюць», — чуе Лявон Задума (М. Гарэцкі, «На імперыялістычнай вайне») Як праява дзівакаватасці расцэньваецца і здольнасць чалавека ўглядацца ў сябе, «марудзіць» над сабою, хоць гэта сведчанне таго, што «ў… маладых людзей зараджаюцца і выспяваюць першапачатковыя духоўныя судакрананні з жыццём» [39, с. 394]. «Трохі з прыдурам», — кажа пра свайго парабка Нупрэя дзядзька Іван (М. Лынькоў, «На чырвоных лядах»). «“Зрок у яго нутраны”, — кажуць бабы-суседкі. А які гэта зрок, запытай іх і не адкажуць» [40, с. 359]. Вылучаецца вар’яцтва пыхлівасці; вар’яцтва як распад свядомасці асобы; вар’яцтва безнадзейнай жарсці; вар’яцтва ў святле ідэй ізаляцыі і адчужэння (геній — натоўп). Менавіта апошні тып вар’яцтва традыцыйна ацэньваецца з пазіцый непадобнасці, «дзіўнасці»; дзівакаватасці. Калі паводзіны чалавека не адпавядаюць нормам, прынятым у грамадстве, — ён ненармальны. З матывам вар’яцтва звязваюцца глыбінныя філасофскія ідэі

разумення прыроды асобы, адносін, катастрафічнасці быцця. Вар’яцтва нясе ідэю духоўнай адзіноты [41, с. 75]. Матыў вар’яцтва ў прозе «эпохі рубяжа» яшчэ раз пацвярджае мастацкую абумоўленасць вобраза ***доктара.***

Гуманістычная пазіцыя пісьменніка дакладна і вобразна сфармулявана М. Валошыным:

> В дни революции быть Человеком, а не гражданином:
> Помнить, что знамена, партии и программы
> То же, что скорбный лист для врача сумасшедшего дома [42, с. 158].

З канкрэтна-гістарычных пазіцый матыў хваробы асэнсоўваецца Я. Коласам у аднайменнай «казцы жыцця» (1927). Два браты, Усход і Захад, марна шукаюць ратунку ад Хваробы, якая «залезла ў іх цела, іх кроўю аб’ядаецца» [16, с. 415]. На некаторы час браты разышліся, шукаючы дактароў і лекараў паасобку, а неўзабаве Захад, які так і не здолеў акрыяць, атрымаў ліст ад Усходу, дзе пісалася, што той хваробу сваю ўжо выгнаў. «Знайшліся на свеце добрыя, сапраўдныя дактары… як папісанаму, расказалі, што ў нас за хвароба. А каб вылечыцца ад яе, трэба асмеліцца на аперацыю», якая «трохі балючая, але выганяе хваробу. І самы верны струмант пры аперацыі — доўбня і агонь. Стукнуць хваробу па галаве і прыпаліць тое месца, дзе яна сядзела, — ніколі не вернецца…». Праўда, «з вока на вока» расказаць увесь працэс лячэння адрасант не можа, бо ўзнікла «новая хвароба — Граніца» [16, с. 415]. Я. Колас пакідае за межамі свайго аповеду стан хворага, які адчуў на сабе ўздзеянне «доўбні і агню». Але дзякуючы трапна вынайдзеным мастацкім сродкам гэты стан лёгка дадумваецца. «Доўбня і агонь» як спосабы лекавання ўгадваюцца ў адным з вобразаў рамана Я. Замяціна «Мы»: «Томительной, медленно подымающейся температуре инкубационного периода — врач всегда предпочтёт сыпь и сорокаградусный жар: тут уж, по крайней мере ясно, что за болезнь» [43, с. 407]. Гэтыя матывы і вобразы зноў вяртаюць нас да думкі пра невыпадковасць вобраза доктара, у тым ліку «ўтрапёнага хірурга», у мастацкай прасторы прозы першай трэці ХХ стагоддзя.

У гэты перыяд развіцця літаратуры дапамагчы твору ўвайсці «ў гістарычны план» магло, сярод іншага, стварэнне вобраза класавага ворага. Тагачаснымі эстэтыка-ідэалагічнымі тэндэнцыямі дыктавалася адметнасць такога мастацкага тыпу, як ***кулак.*** У шэрагу выпадкаў кулакі выкрываюцца без падтэксту. У гэтым можна бачыць спадзяванне пісьменнікаў, што адэкватнае (адваротнае пададзенаму) разуменне вобраза складзецца без падказак, хоць такія «растлумачаныя» вобразы, «васковыя фігуры» цяжка назваць творчай удачай і разглядаць як мастацкія з'явы. Аднак разам з тым беларускімі празаікамі створаны многія каларытныя вобразы ***беднякоў, сераднякоў, «багатыроў», кулакоў і «падкулачнікаў», «кулацкіх падпявалаў»,*** якія па-мастацку ілюструюць праблему «асоба і ўласнасць» і, разам з тым, выяўляюць спецыфіку 20—30-х гадоў як эпохі радыкальных змен форм уласнасці. Звернемся да некаторых мастацкіх тыпаў, якія валодаюць такімі асабовымі дамінантамі сярэдняга ўзроўню, як гаспадарлівасць, ашчаднасць, здольнасць да вядзення складаных практычных спраў. Юлік Барановіч (К. Чорны, «Зямля») разважае: «Мяне раней усе лічылі кулаком, цяпер лічаць серадняком. А гэта што значыць? Гэта значыць, што я чалавек. Я сабе маю гаспадарку, гляджу яе, маю што мне трэба і нічые ласкі не прашу… <…> …Як сабе хочаце, я ёсць сам сабою. <…> Няхай мяне хоць чортам лічаць, да мяне нічога не прыстане. Я нікога не забіў і не аграбіў. Іншы не мае — бо рабіць лянуецца. Абібока або дурня ніколі кулаком не назавуць. <…> Як бы гэта ганьба, што чалавек мае. Няўжо ж, каб усе нічога не мелі. <…> …На галетніку далёка не заедзеш» [12, с. 330-331]. Хоць Барановіч не настолькі катэгарычны, каб лічыць абібокамі і гультаямі ўсіх бедных, але ён не можа не бачыць: вакол шмат такіх, хто «на палатках ляжыць і сніць, што яму гатовыя кавалкі зараз будуць у горла валіцца» [12, с. 331]. Не хавае асабістай прыхільнасці да людзей у «сярэднім пер'і» Л. Калюга. Гэта заўважна ў шэрагу твораў. Напрыклад, Боханы («Зэнка малы ніколі не быў») «роскашы… не зналі, але й гора не бачылі». Заўсёды пад абрусам у іх ляжала «булка хлеба, і пры ёй… нож. Кожны семянін мог прыйсці, калі яму трэба,

і адкроіць, колькі яму трэба. От затаўка ў гаршку — гэта ўжо роскаш. Хоць частым, але госцем была яна ў іх» [9, с. 507]. Васіль Талока (Я. Нёманскі, «Маці») «быў не толькі добрым цесляю, але нават пачаў пакрысе сам браць падрады …і зрабіўся найбольш вядомым з петрыкаўскіх майстроў і падрадчыкаў. Зажылі яны зусім добра…» [44, с. 105]. Беларускім празаікам было ўласціва ўсведамленне таго, што менавіта сфарміраваны сярэдні клас забяспечвае стабільнасць грамадства. Гэта добра прасочваецца на створаным у мастацкай прозе вобразе млынара. Л. Калюга вуснамі свайго героя Клемаса Віткі настальгічна разважае: «А яшчэ была, ды цяпер нікчэмная, страшна адна рамантычная прафесія — млынаром быць у вадзяным павольным млыне, дзе доўга затрымліваюцца завознікі й дзе знарок дзеля іх коней стадола, а дзеля іх казак запыленая хатка збудавана. Але ж, я кажу, гэта прафесія была ды перабылася» [9, с. 499-500]. Лёс млынара ў часы, калі казка мелася стаць быллю, складваўся інакш, і вобраз яго маляваўся зусім іншымі сродкамі. У дасавецкай літаратуры млынар уяўляў тып, скажам, «эканамічна-містычны»; у савецкай — увайшоў у «серыю зламыснікаў», што канстатуе, у прыватнасці, У. Набокаў («Трыумф дабрадзейнасці»). Кулак чамусьці часцей за ўсё менавіта млынар, «у яго тоўсты жывот, ён хітры і прагны, спярша эксплуатуе беднякоў, а потым, калі, як гром Гасподні, спасцігае яго рэвалюцыя, ён прымыкае да кадэцкай партыі, даволі бясстрашна… лае ў вочы бальшавікоў, што прыйшлі рэквізаваць у яго муку і млын, і, як належыць, гіне ад удару штыка ў яго тоўсты жывот» [36]. Поўнае права «ўключыцца» ў распачатую У. Набокавым палеміку мае беларускі крытык Ф. Купцэвіч, які, у падобнай стылявой манеры, звяртае ўвагу на спосабы выяўлення «класава-варожых» элементаў у творах К. Чорнага. «Неяк мы ўжо прывыклі бачыць у нашай літаратуры, — піша Ф. Купцэвіч, — калі выводзіцца кулак, дык абавязкова з самагонам, з бойкамі, з п’яным азвярэлым тварам... Калі я чытаю такі твор, дык у мяне ствараецца ўражанне, што або аўтар ніколі не бачыў жывога кулака, або наўмысля выстаўляе яго ў такім стане, каб прытупіць маю класавую

пільнасць… <…> Пара ўжо шмат каму з нашых пісьменнікаў больш сур'ёзна прыгледзецца да навакольнага жыцця і не карміць нас "лубочнымі" малюнкамі кулака…» [45, с. 429]. На думку Ф. Купцэвіча, К. Чорны, як і заўсёды ў сваёй творчасці, здолеў у гэтым выпадку ўхіліцца ад агульнага трафарэту і паказаў «вобраз кулака на справе, пры рабоце, такім, якім можна яго сабе ўявіць. Гэткі Нічыпар ("Мельнікі")». Крытык асабліва адзначае, што мельнік Курыла надзвычайна цвярозы, але ён «дзялок», і дзялок моцны. «Калі сочыш ягоныя думкі, учынкі, ягоную самаўпэўненасць… дык чуеш у ім надломаную, але не зломаную сілу, гатовую падняцца, і мімаволі сціскаюцца кулакі, калі чытаеш, што гэты кулак, стукнуўшы нагою, кажа: "Я заўсёды стаяў цвёрда на зямлі, — грымеў словамі мельнік, — гэта нічога, што ў мяне хутар адабралі, я ўсё ж гаспадар сам сабе"» [45, с. 429]. Быць сабою — вышэйшае разуменне свабоды, праява годнасці. Але гэта няўхільна рабілася для чалавека недапушчальнай раскошай. Крытык, нібы схамянуўшыся, выпраўляецца: «Ворага трэба бачыць і трэба ведаць яго такім, якім ён ёсць сапраўды, каб хутчэй яго перамагчы» [45, с. 429]. Пазіцыя крытыка адносна вобраза мельніка можа быць у роўнай ступені ацэнена як «за», так і «супраць». Больш вызначана пазіцыя самога К. Чорнага. Вобраз Нічыпара Курылы супрацьпастаўляецца вобразу Кірылкі, «саўхознага» рабочага. Гэта «шчуплы і рыжы чалавек, з рэдкаю пакудлычанаю бародкаю, у старым кажушку і ў вялікіх салдацкіх чаравіках». Аўтар не хавае таго, што «гэта была самая крайняя процілегласць мельніку…» [24, с. 270].

Нельга, аднак, сцвярджаць, што вобраз млынара ў беларускай прозе выключна станоўчы. У апавяданні У. Галубка «Як млынар спілаваў "Св. Ядвігу"» дзеянне адбываецца ў перыяд першапачатковага капіталістычнага накаплення. Млынар, які меў вялікую патрэбу на моцнае шула для млына, спілаваў старадаўнюю сасну, што памятала «татар… і шмат другіх народаў, якія ішлі праз Беларусь», памятала «караля Баторага, Вітаўта» [19, с. 563], а пазнейшых, шведа і француза, нібы вось зараз бачыла перад сабою. Усе ў наваколлі, і паны і сялянства,

па-свойму ацэньвалі вартасць кургана і шанавалі памяць аб далёкай мінуўшчыне. Вядома была гэтая вартасць і млынару, але ўсё ж ён наважыў паваліць гэту сасонку, «бо быў асаблівага характару чалавек…» [19, с. 565].

У літаратуры 30-х гадоў мінулага стагоддзя млын і хутар паўстаюць своеасаблівым апірышчам індывідуальнасці ў свеце, які імкнуўся да агульнага паказальніка і нівеляваў лічнік. Таму ў шэрагу мастацкіх характараў адметнае месца займае «чалавек на хутары», найперш Лявон Бушмар у аповесці К. Чорнага. У беларускім літаратуразнаўстве гэты вобраз досыць грунтоўна даследаваны. Адзначым услед за М. Тычынам, што хоць «у прамове абвінаваўцы гучыць адназначнае асуджэнне “бушмараўшчыны” …мастацкая тканіна аповесці сведчыць аб тым, што Чорны з увагай прыглядаўся да гэтага чалавечага тыпу, а ў наступных творах не раз вяртаўся да паказу вобразаў, блізкіх па жыццёвай пазіцыі Бушмару» [39, с. 349]. Вобраз Бушмара аналізуецца ў раздзеле «Чалавечае — звярынае ў кантэксце асабовай характарыстыкі літаратурнага героя».

У беларускай прозе першай трэці ХХ стагоддзя мы яшчэ не знаходзім завершанага ў сваёй цэласнасці індывідуалізаванага вобраза пчаляра, значнага для ўсіх часоў і народаў, як, напрыклад, у Л. Ляонава («Петушыхінскі пралом», 1922): «…покуда теплится в… лысистом овраге дедушка Хараблёв Савосьян, пчелинец по слову [святого] Пафнутия, не полетят, — так сердце верует, — над медоносными лугами чёрные мухи копоти заместо золотых, звенящих круглым крылом пчёл» [46, с. 141]. У асобных заўвагах і праекцыях адчуванняў пчаляра ўтрымліваецца вялікі прарочы сэнс. Пасля сустрэчы з «кожаным человеком» Савасьян «…шёл к себе в овраг, и яма росла внутри его…» [46, с. 161]. Перад тым як чацвёра функцыянераў новай улады апаганілі мошчы святога Пафнуція, пісьменнік паказвае, што «висела смешно и грустно в бороде Савосьяновой заблудившаяся и мёртвая теперь пчела» [46, с. 165]. Калі Петушыху напаткаў мор, «шёл полем Савосьян… и думал, что не всегда слепым худо быть» [46, с. 176]. У фінале аповеду ад «пчалінага чэмеру» спачатку згінулі пчолы, а потым сканаў

і іх гаспадар. Пэўную ідэйна-мастацкую сувязь з творам Л. Ляонава можна адзначыць у апавяданні М. Гарэцкага «Багатая пчэльня». Яе безыменны герой — «заможны зямец», які надта ж умеў «хадзіць ля пчол» [18, с. 42]. Пчаляр не пазбаўлены прадпрымальніцкіх здольнасцей, што дазволілі яму праз кароткі час «аграбаць раёў» і «плаваць у мяду». М. Гарэцкі падкрэслівае ў асобе героя такія вартасці, як памкненне да згоды, «тараватасць», дбайнасць. Адно што не любіў ён, «калі хто лез к яму ў рабоце», і пчэльня яго мела шчыльныя паркан і дзверцы. «Слаўная пчэльня», як яе характарызуе М. Гарэцкі, была ўладкавана надзвычай мэтазгодна і практычна, а да таго ж валодала «салодкім хараством», якое разам утваралі навакольныя краявіды, гукі, фарбы і пахі. У пачатку апавядання М. Гарэцкі падкрэслівае, што яго герой жыў у часе паншчыны. Аднак дата напісання твора (1921) і аўтарскае рэзюмэ «Сумны канец мела гэтая слаўная пчэльня, як і многае тады, у тым мінулым часе» дапускаюць меркаванне, што мастацкі час, як і ў «Петушыхінскім праломе», утрымлівае калізіі эпохі войн і рэвалюцый, якая паклала пачатак асабовай і грамадскай дэструкцыі, справакавала «великий пролом не в одном человеческом сердце» [46, с. 138], парушыла заканамернасць эвалюцыі і паставіла пад сумненне магчымасць пераходу асоб «сярэдняга тыпу» на наступную ступень духоўнага развіцця. У апавяданні М. Гарэцкага «Літоўскі хутарок» Ян Шымкунас жаліўся: «Ах, божа мой! Не пашкадавалі маіх пчолак. Чужы пакрыўдзіў і свае ж не даруюць» [18, с. 445]. І. Бабель сцісла, але з вялікім эмацыянальным напружаннем апавядае пра адзін з эпізодаў грамадзянскай вайны: «Фальварак. Прысады. Разбурэнне поўнае. Нават рэчаў не засталося… Сад, пчэльня, яе разбурэнне, страшна, пчолы гудуць у адчаі, узрываюць порахам, абкручваюцца шынялямі і ідуць у наступленне на вулей. Вакханалія, цягнуць рамкі на шаблях, мёд сцякае на зямлю, пчолы джаляць, іх выкурваюць прасмоленымі анучамі… Поўны рэзрух, дымяцца рэшткі пчэльні…» [47, с. 198-199]. У абодвух працытаваных творах сцвярджаецца тая ж гуманістычная думка, што і ў аповесці Л. Ляонава, —

несумяшчальнасць залатых пчол жыцця і чорных мух вайны і смерці. Аналіз асаблівасцей такога мастацкага тыпу, як пчаляр, схіляе таксама да роздуму пра глыбокую філасофска-эстэтычную сувязь вобразаў «новай зямлі» і бортніцтва ў паэме Я. Коласа. Агульначалавечы абрыс вобраза пчаляра азначаны Л. Калюгам праз уяўленне дзівакаватага Клемаса Віткі. «Не так ужо й блага — пчаляр. Тут адзіная нязручнасць, што вельмі ж у тых мух пякучыя джалы. Але да іх можна прывыкнуць. А спакоем, ласкаю й свой характар ураўнаважыш, і з драбязою гэтаю можна добрыя дачыненні ўстанавіць. І гэта дзе-небудзь у глушы, у Палессі» [9, с. 499] — глушы, падобнай да легендарнай ляонаўскай Петушыхі, задуманай Усемагутным для чалавечага шчасця…

Безумоўна, літаратурныя тыпы «сярэдняга» ўзроўню не абмяжоўваюцца вышэйпералічанымі. У беларускай мастацкай прозе ім адведзена важнае месца, у той час як сацыяльна яны па аб'ектыўных прычынах не маглі эвалюцыянаваць да характарыстык вышэйшага тыпу. Дадамо, што вопыт самога А. Лазурскага, да якога мы апелюем [48], быў абмежаваны 1917-м годам. Таму вучоны не мог прадбачыць, што ў выніку татальнага наступу на прыватную ўласнасць сярэдні тып у сваіх дамінантных рысах будзе згвалтаваны і знішчаны.

На вышэйшым узроўні адоранасці чалавек не абмяжоўваецца прыстасаваннем. Ён імкнецца перарабіць асяроддзе адпаведна сваім поглядам і запатрабаванням. Людзі гэтага ўзроўню вядуць творчы лад жыцця: імкнуцца прынесці ў жыццё нешта сваё, індывідуальнае, твораць яго новыя формы. У кожным з асабовых тыпаў вышэйшага ўзроўню вылучаюцца больш глыбокія асноўныя рысы, якія лагічна звязаны між сабой і захоўваюць сваё значэнне для ўсіх часоў і народаў. На першы погляд, падобныя характарыстыкі мала спалучаюцца з «вясковымі тыпамі» беларускай прозы. Аднак не варта спяшацца з высновамі. К. Лейка звяртае нашу ўвагу на тое, што ў беларусаў «ёсць шмат яшчэ чаго нявытлумачанага і вельмі загадачнага. Іншы працаўнік… не бачыць праз слёзы божага свету, у нудзе плавае, у жалю захлябаецца; здаецца, гледзячы на гэтага ўбогага

чалавека, што ў душы яго апрыч думкі аб працы ды prакляцці на сваё цяжкае жыццё больш нічога няма. Але не: часта бывае, што ў глыбокіх тайніцах сэрца гэтых… людзей жывуць вялікія мыслі і чуцці, абхватваючыя сабою долю ўсяго народа з усімі яго няўзгодамі і пажаданнем» [49, с. 244].

Героі і ідэалы вырастаюць на глебе звычайных, натуральных чалавечых адносін. І хоць герой апавядання І. Піліпава «Гордасць» не па ўсіх сваіх асабовых параметрах адпавядае вышэйшаму ўзроўню адоранасці, але адмысловае разуменне ім гордасці робіць гэты тып значным «для ўсіх часоў і народаў»: «…калі ты чалавек, маеш у сабе сэрца, душу і розум, — то ты горды, а гордасць — гэта спазнанне, хто ты такі» [49, с. 268]. Асобы, падобныя да простай сялянкі (К. Лейка, «Таклюся-сухотніца»), таксама пераадольваюць межы «ніжэйшага ўзроўню» з прычыны неабыякавасці да вырашэння праблем, ад якіх залежыць будучыня іх дзяцей. Такой праблемай у прозе пачатку XX стагоддзя пачынае выступаць праблема нацыянальнай ідэнтычнасці. «Перад Таклюсяю… неразгаданаю загадкаю стаяла тры цікавых пытанні: …калі паміж людзьмі будзе праўда? ...ці дадуць калі-небудзь беднякам зямлі? …калі ўсім людзям пазволена будзе вучыцца на сваёй роднай мове?» [49, с. 245].

На ***вышэйшым узроўні*** А. Лазурскі размяшчае асоб, у якіх багацце, свядомасць і скаардынаванасць псіхікі дасягаюць незвычайнага развіцця. Спынімся на мастацкіх характарах, якія ўтрымліваюць эстэтычна пераўтвораныя рысы вядучых тыпаў вышэйшага ўзроўню. Пільнай даследчыцкай увагі заслугоўвае вобраз Нікадзіма Славіна. У паказе М. Зарэцкага Славін — філосаф, рамантык і фантазёр. Ён выкладае Лясніцкаму цікавую, але наіўную тэорыю «залатой адлегласці» [35, с. 165], сэнс якой наступны: «Выходзіць, што няма нічога непрыгожага, агіднага, што ўсё чыста мае сваё хараство і справа ў тым толькі, каб знайсці пункт, з якога відаць гэта хараство, справа ўся ў адлегласці. Самую брыдкую рэч можна так паставіць, на такую далячынь, што яна здасца незвычайна прыгожай…». І наадварот, «зблізу ўсё страшэнна агіднае…» [35, с. 167]. Сутнасць гэтай тэорыі зразумець няпроста, аднак можна

заўважыць, што яна закранае праблему падмены каштоўнасцей. М. Мушынскі піша пра «самаробную тэорыю Нікадзіма», адрасаваную «…тым інтэлігентам, у якіх не хапіла мужнасці глядзець праўдзе ў вочы, успрымаць рэвалюцыю ў яе рэальным абліччы — як з'яву жорсткую, крывавую і несправядлівую… Славін своечасова адчуў: яго сябра можа спужацца жорсткай праўды, паспрабуе падмяніць рэальны погляд на рэвалюцыю скарэкціраваным "залатой адлегласцю"» [39, с. 521]. Згодна сюжэту рамана, Лясніцкі і сапраўды ў хуткім часе пазбаўляецца пакутлівых сумненняў і душэўных трывог, набывае «перадавы» светапогляд і мандат камісара. Што да аўтарскіх адносін, то і яны неаднолькавыя на працягу ўсяго твора: ад шчырага спачування Лясніцкаму М. Зарэцкі пераходзіць да некаторай іроніі, якая выяўляе стаўленне пісьменніка да лініі думак і паводзін героя. Спачатку Лясніцкі і Славін паказаны як сябры і аднадумцы, пазней іх вобразы ўтвараюць апазіцыю.

На думку М. Прышвіна, асноўная плынь, у якой імчыць усё чалавецтва, — гэта нейкая агульная для ўсіх насельнікаў зямлі плынь падабенства і адрознення, якая ўтварае тып (падабенства) і характар (адрозненне). «Тып і характар — гэта нібы два палюсы кругавароту чалавецтва: плынь мацярынская імчыць нас да тыпу, бацькоўская плынь — да характару» [50, с. 654]. Гэтае сцвярджэнне небеспадстаўна асацыюецца з вобразам рэвалюцыянера-народніка Матруніна. Адна з аўтарскіх характарыстык Матруніна акрэслівае яго светапогляд як «сінтэз адвечнага гора і маладой, яшчэ няпэўнай і хісткай радасці» [35, с. 43]. Вобраз Матруніна ў беларускім літаратуразнаўстве разглядаўся пераважна як адмоўны, бо герой нібыта не прыняў сацыялістычнай рэвалюцыі. Аднак нельга не заўважыць, што ідэя гэтага вобраза гуманістычная. Аналіз эпізодаў, звязаных з сюжэтнай лініяй Матруніна, дазваляе вылучыць меркаванне, што праз успрыманне гэтага героя М. Зарэцкі выявіў уласны погляд на сучасныя яму падзеі. Матрунін не прымае не рэвалюцыю, а менавіта дыктатуру пралетарыяту як інтэлігент — усякую дыктатуру, бо баіцца, што «абуджаныя рэвалюцыяй інстынкты класавай нянавісці прывядуць да незлічоных людскіх

ахвяраў», і перакананы, што «прызначэнне інтэлігенцыі — несці ў народную гушчу святло навукі, умацоўваць стваральныя пачаткі жыцця» [39, с. 517]. Прозвішча старога рэвалюцыянера суадносіцца з жаночым іменем «Матрона» (беларускамоўны варыянт «Матруна»), якое азначае «шаноўная дама» [22, с. 317]; «маці» як паўнаўладная і ўзорная гаспадыня ў доме [51, с. 259]. Аналізаваць вобраз Матруніна і разглядаць прозвішча гэтага героя варта ў святле гуманістычных ідэалаў народніцтва як магчымага вытоку, «“мацярынскага” пачатку светапогляду “рэвалюцыянераў новага часу”» [39, с. 518]. Нездарма ў маналогах Матруніна часта сустракаюцца словы «дзеці», «сыны», адрасаваныя яго маладым паплечнікам. Паводле Ф. Ніцшэ, мацярынскі розум характарызуецца поўным валоданнем сабой, прысутнасцю духу, мэтазгодным выкарыстаннем усіх абставін. Маці перадае яго як сваю асноўную якасць у спадчыну дзецям, а бацька далучае да яго больш цёмны фон волі. Бацькоўскі ўплыў нібы вызначае рытм і гармонію, у якіх павінна разыгрывацца новае жыццё, але яго мелодыя зыходзіць ад жанчыны. «Жанчынам належыць розум, мужчынам — склад душы і страсць» [10, с. 420]. І самі якасці, якімі валодае Матрунін, і спосабы, якімі імкнецца перадаць іх моладзі, больш «мацярынскія», чым бацькоўскія. А прыведзеная вышэй згадка пра бацькоўскі «цёмны фон волі» дапускае меркаванне, што М. Зарэцкі супрацьпастаўляе тактыку рэвалюцыянераў тыпу Матруніна і бальшавікоў, на чале якіх стаіць «бацька ўсіх народаў» Сталін. У рамане ёсць яскравы эпізод, які сведчыць, што Лясніцкі перайшоў з-пад «мацярынскай» апекі Матруніна пад уплыў Андрэя, «чорнага генія руйнавання». Лясніцкі ўспрымае словы Андрэя так, як «слухае матчыны выгаворы дзіця, выратаваўшыся ад якой-небудзь небяспекі. Чым… больш з яе слоў выяўляюцца тыя страхоцці, якія шчасліва мінулі яго, тым больш ахапляе яго радасная давольнасць» [35, с. 273]. Апошняя сустрэча з былым настаўнікам адбылася зусім нечакана для Лясніцкага. Зайшоўшы ў выканкам, каб пабачыцца з Раісай Янавай, ён заўважыў, што «ў кутку, ля акна, нейкі старэнькі майстра шчыра поркаўся над пісьмовай машынкай». М. Зарэцкі

ўклаў у вусны старога рэвалюцыянера такую самахарактарыстыку: «А я вось майструю патрохі… вы не глядзіце, гэта не абы-якая работа… Слесар, думаеце, гэта зробіць? …Такіх майстроў у нас на ўвесь горад — два… Гэта, ведаеце, не так прафесія, як мастацтва, аматарства…» [35, с. 323-324]. І аўтарская характарыстыка, і тое, што пісьменнік «уладкаваў» свайго героя на працу ў бюракратычную ўстанову, можна ацаніць як надзею М. Зарэцкага на магчымасць такіх людзей, як Матрунін, гуманістаў і творцаў, станоўча паўплываць на атмасферу ў новым грамадстве. У Матруніна ж не засталося ілюзій наконт Лясніцкага. Ён глядзеў на Васіля «зусім сур’ёзна і смела… і гаварыў з нейкай злоснай пакорай: “А вы сталі важным такім, станавітым… Камісарам служыце, таварыш, га?”» [35, с. 323]. Зусім інакш Матрунін выказаўся пра Нікадзіма Славіна: «Гэта — глыбокі філасофскі розум і шчырая летуценная душа… Але што ж… цяпер цяжка такому быць, цяпер век жорсткага практыцызму… Паёк» [35, с. 324]. Вобраз Нікадзіма Славіна нясе яркія рысы чалавечай індывідуальнасці, пра што ў першую чаргу сведчыць яго партрэт, і разам з тым тыпізуе пэўную сацыяльна-псіхалагічную з’яву. Славін варты прэтэндаваць на ролю аднаго з прадстаўнікоў «кіруючай інтэлігенцыі», аб чым гавораць многія мастацкія характарыстыкі гэтага героя, у тым ліку аўтарскі антрапонім.

Рэфлексіўных асоб, якія неабыякавыя да лёсу чалавека і чалавецтва, — мысляроў, пісьменнікаў — у сучаснай культурнай традыцыі прынята называць «совопросниками века». Гэта асобы, якія характарызуюцца развітай мысленчай дзейнасцю, добрай памяццю і назіральнасцю, здольнасцю да разумовага намагання і інтэлектуальнымі пачуццямі (цікавасць да новага, задавальненне ад удалага рашэння той ці іншай праблемы і інш.). Яны назіральныя, уважлівыя да фактаў, сістэматычныя і паслядоўныя ў прыватным жыцці, беражлівыя да сродкаў і часу, шануюць мудры вопыт. У мастацкай прозе носьбітамі падобных рыс выступаюць, у прыватнасці, героі ў іпастасі летапісцаў. ***Летапісец*** — традыцыйны вобраз у славянскіх літаратурах. Ён абагульняе гістарычны вопыт,

выяўляе народную думку, прапаведуе вечныя маральныя каштоўнасці. Значнасць гэтага характару вынікае з таго, што ён уводзіцца ў раманнае дзеянне і нават робіцца загаловачным героем, як у рамане рускага пісьменніка-эмігранта М. Асаргіна «Сведка гісторыі». Прататыпам айца Якава Кампінскага паслужыў стары знаёмы пісьменніка публіцыст-краязнаўца і кніжнік-бібліёграф Якаў Васільевіч Шастакоў (1870—1919), забіты ў час грамадзянскай вайны ў Пярмі. Сродкаў, якія ў яго ёсць, Кампінскаму хапае на білет трэцяга класа і на закусачную лаўку, а жыве больш па знаёмых. «…Сёння ён у Маскве, заўтра ў Піцеры, праз тыдзень у Волагдзе, ва Уфе… зімой — па гарадах, улетку — на Волзе і Каме… Ніхто не ведае, навошта вандруе айцец Якаў, і ніхто не дзівіцца з яго далёкіх пералётаў. <…> Усё цікава айцу Якаву! Кіпіць Расія — і айцец Якаў стаіць ля катла са сваёй лыжкай, якую выняў з пакоўнага партфеля. Уперад бацькі не сунецца, а калі магчыма, ціхенька і неазартна зачэрпне варыва. Ці-ка-ва! А ўвогуле — яго хата з краю, ён толькі прыватны назіральнік жыцця, сціплы сведка гісторыі. У мемуарах сваіх ён, канечне, змесціць усё, але гэта ўжо дзеля нашчадкаў, а не дзеля забаўкі» [52]. Да стварэння падобнага характару паступова набліжаўся З. Бядуля. У яго апавяданні «Летапісцы» пафас вобраза ўнука камічны, дзеда — трагікамічны, а «летапіс» засяроджаны на падзеях прыватнага жыцця. Герой, па мянушцы «Леў Талстой», у рамане З. Бядулі «Язэп Крушынскі» старанна фіксуе падзеі і перамены ў жыцці і грамадскіх настроях. Вобраз «Льва Талстога» па вялікім рахунку працягвае тэндэнцыю, якой кіраваліся старажытныя летапісцы, — назіранне і фіксацыі гісторыі ў аспекце высокага гуманізму. Асабістая маральная пазіцыя і ацэнка падзей — паказчык духоўнага росту «маленькага чалавека», што не так і мала ў часы хаосу. Пры такіх умовах Слова робіцца Справай.

На нашу думку, да гэтага тыпу літаратурных характараў прымыкае і вобраз Зэнкі з аповесці Л. Калюгі «Зэнка малы ніколі не быў». Аднак, калі героі вышэйзгаданых раманаў адносяцца да тыпу «сацыяльна не аформленай» прафесіі, у канцэпцыі асобы гэтага героя духоўна-маральны пачатак

спалучаны з сацыяльным. Зэнка, паводле павеваў свайго часу, — селькор. «...Зэнка заставаўся спакойны і ўважлівы. Гэтакі бывае ў бальніцы ардынатар, калі з прафесарам абыходзяць палату. Яму каб усё бачыць і нічога не прапусціць» [9, с. 519]. Л. Калюга па-масіацку праецыруе падзеі праз прызму прыдатнасці для допісаў у газету, чым акцэнтуе іх маральны змест. Даючы «летапісцам» магчымасць выказацца на старонках сваіх твораў, беларускія празаікі панарамна адлюстроўвалі час, у якім «ніхто не быў спакойны, але кожны адчуваў сябе па-свойму» [44, с. 139].

У звыклым для сябе жыццёвым кантэксце і на адпаведным яму ўзроўні выяўляе якасці ***пазнавальнага тыпу*** асобы герой рамана «Язэп Крушынскі» Цыпрук Ярэмчык. «Дарога для старога — газета, кніга, універсітэт, тэатр... Кожны са знаёмых і незнаёмых баіць старому аб усім, што на свеце дзеецца. Стары збірае думкі людскія, як жабрак скарынкі» [53, с. 170]. Гэтая схільнасць дазваляе ўбачыць у несамавітым селяніне разумовыя патэнцыі прадстаўніка «вышэйшага» тыпу, нацэленага на ўнутраныя перажыванні пры нязначнай знешняй актыўнасці.

Мастацкі тып асобы, арыентаванай на каштоўнасці красы, характарызуецца яркасцю ўяўлення, багатай вобразнай памяццю, эмацыянальнасцю, тонкім густам. На гэтай аснове развіваецца творчае ўяўленне, уражлівасць. Мы бачым гэтую здольнасць і ў «малых» людзей беларускай прозы. Герой апавядання М. Багдановіча «Шаман» лічыць, што людзі «вытварылі сабе» пачуццё красы як ратунак, «каб пазбыцца няяснага, але бяскрайнага, усю душу запаўняючага смутку. І тады лягчэй стала ім жыці, бо зямлю яны бачылі прыгожай, а не такой, якой яна запраўды ёсць: не жорсткай і грознай і бязмерна моцнай, гатовай кожную мінуту прыціснуць бяспомачнага, жалкага чалавека, сказіць яго, расплюшчыць, растаптаць, ад каторай не ўкрыешся, не схаваешся, не абаронішся» [54, с. 68]. Перавага творчых здольнасцей робіць прадстаўнікоў пазнавальнага тыпу стваральнікамі новых форм і напрамкаў. Літаральна аб гэтым М. Багдановіч напісаў сваё «Апавяданне аб іконніку і залатару…». Іконнік Раман Якубовіч асуджальна гаворыць пра Сальватора

Розу, які «абразы на мурах цэркваў полацкіх з вучнямі сваімі малюе… навіны ўводзячы. …Аб красе толькі дбаючы… шмат чаго… малюе, аб чым іконніку добраму лепш і не думаць» [54, с. 61]. Але «пан Корж» яго не падтрымаў, бо быў упэўнены: «…вартасць малюнка толькі ад хараства ў выкананні яго залежыць…» [54, с. 62], а «каштоўнасць вырабаў прыгожых адно толькі праз красу іх форм узрастае і толькі красою форм каштоўнасць тую мераць можна». Таму ён, «хрысціянін не згоршы ад іншых, рэчы свае вырабляючы, адну толькі красу формы» пільнуе [54, с. 63]. Па меры росту асобы творчасць насычаецца ідэйным сінтэзам, які ў вышэйшых прадстаўнікоў гэтага тыпу дасягае філасофскага спасціжэння, адкрывае вечны сэнс у часовых сімвалах. К. Чорны ў апавяданні «Трагедыя майго настаўніка» разважае: «найдрабнейшае каліва травы — незаўважанае ці даўно забытае, — і яно можа калі-небудзь увайсці раптам у жыццё чалавека, заняць увагу і думкі. І няма тае рамы, у якую можна было б… увагнаць гэтую з’яву з малым калівам травы. А якую адлегласць трэба вымераць ад травы да чалавека?!» [24, с. 501].

Аснову літаратурнай асобы ***рэлігійнага тыпу*** ўтвараюць адносіны да Бога як абсалютнай каштоўнасці, вера ў яго, пачуццё яднання з ім і абумоўленыя гэтым паводзіны. Адна ж з яскравых ментальных рыс беларусаў — успрыманне хрысціянскай рэлігіі ў асноўным у рамках побытавай маралі пры вернасці язычніцкім боствам. У беларускай прозе больш распаўсюджаны тып героя, які прызнае маральную функцыю рэлігіі, але не жыве царкоўным жыццём. Выключэнне складаюць экстрэмальныя грамадска-палітычныя ўмовы ці абставіны прыватнага жыцця. М. Гарэцкі піша, як у вайну «не давала рады прысілёная пабожнасць дзядоў і бабулек. У царкве было пуста на мужчынскім правым баку і засмучона на дзявочым левым. Не карціла цяпер і дзяўчатам хадзіць сюды: там цяпер кожнае свята адпраўлялі малебны за здароўе, а часам, і ўсё часцей, і паніхіды» [18, с. 305]. І нібы працягвае яго эмацыянальны роздум М. Лынькоў. У царкве «чыталі дванаццаць Евангелляў». Людзі «думалі і жагналіся, праганялі грэшныя думкі, што адрывалі ад слоў евангельскіх,

ад пакут божых. Слухалі, і ў кожнага былі свае думкі …свае меркаванні, свае надзеі. І бадай ва ўсіх: “А можа, й вайна хутка скончыцца, дай жа, Божа, дай жа ты, літасцівы…”» [40, с. 412]. Апавяданне М. Гарэцкага «Чарнічка» дае пэўнае агульнае ўяўленне пра беларускага «рэлігійнага» чалавека ў мірны час. Вяскоўцам, «мірскім» людзям, цікава, чаму ідуць у манастыр «маладзенечкія, прыгожыя»: ці іх туды аддалі сіроткамі змалку, ці «дзеля хлеба, дзеля спакою каторая ў манашкі ідзе?» [18, с. 103]. У апавяданні У. Галубка «Круцель» «рэлігійны» беларус паказаны ў іншым побытавым кантэксце. Паляўнічы выбраўся ў лес на Міколу-ўгодніка, хоць і дакараў сябе ў думках, што «…на бога забыўся» [19, с. 550]. Зваліўшыся ў глыбокую яму, небарака ацаніў гэта як боскую кару і «пачаў плакаць, а пасля… шчыра маліцца святому Міколе, каб… вызваліў з бяды», абяцаючы «самую найбольшую і найгрубейшую свечку, змяніць рызы, даць грошы на царкву…» [19, с. 550]. Неўзабаве пайшоў снег. Згортваючы яго пад ногі, паляўнічы здолеў вылезці. «Трэба ж, убіўся, як муха ў смятану, а ахвяр жа, ахвяр наабяцаў… чаго толькі з ляку чалавек не накажа…» [19, с. 550].

Адзін з улюбёных герояў савецкай літаратуры паслярэвалюцыйнай эпохі — ***матрос.*** Адносіны да матросаў, увасобленыя ў творах беларускай прозы, неадназначныя. Асабовае аблічча канкрэтнага матроса не выяўлена намі ў працэсе аналізу, ды і далёка не для ўсіх празаікаў быў прывабным гэты вобраз. Прычыны бачацца ў характары рэвалюцыйных і пострэвалюцыйных падзей. Матрос — прызнаны сімвал рэвалюцыі, што выцесніла яго агульначалавечую сутнасць, пра якую піша М. Цвятаева. Вершы М. Валошына «Матрос» хадзілі ва ўрадавых лістоўках на абодвух франтах, з чаго паэтэса робіць выснову, што матрос у паэта быў не чырвоны матрос, і не белы матрос, а «марскі», «чарнаморскі» — «сапраўдны матрос» [55, с. 525-526] па сваёй чалавечай існасці (ці хай нават і ваеннай элітарнасці), а не адпаведна зададзенай ідэалагічнай схеме. Як пісала Л. Геніюш, «…галоўнае быць і застацца чалавекам, пасля ўжо быць сацыялістам, пралетарам ці кім хто хоча, але чалавекам трэба быць перад усім» [56, с. 263].

Аўтарская канцэпцыя вобраза матроса ў кожным выпадку вызначаецца характарам адносін пісьменніка да рэвалюцыйных падзей, што асабліва выразныя ў аповесці М. Гарэцкага «Дзве душы», а таксама надзвычай рэльефныя ў рамане М. Зарэцкага «Сцежкі-дарожкі». Тут матросы, безумоўна, чырвоныя, «новая фатальна-напорная сіла» [35, с. 206]. Аднойчы, піша М. Зарэцкі, сярод абываццеляў пранеслася «шпаркая вестка: “Матросы! Матросы прыехалі! Бальшавікі! Страшныя, злосныя, як звяры”…» [35, с. 206]. Нехта з жахам хаваўся, а нехта бег на іх падзівіцца. «Па вуліцы праходзілі жорстка-сціснутым строем аддзелы ліхіх маракоў — усе як адзін буйныя, дужыя, поўныя хмурай сур’ёзнасці… адчування сваёй калектыўна-дружнай сілы. Ад іх сапраўды веяла жудасцю — чулася ў іх жалезна-злучанай масе вялікая бязлітаснасць паўстання, бязмежна-грозны замах на ўсе абвыклыя для людзей умоўнасці, на ўсе законы — такія непатрэбныя, лішнія ў часе крывавае барацьбы на жыццё і смерць» [35, с. 206]. Менавіта матрос, «жудасна-вялікі» і «грамозны», распаліў натоўп у шалёным патрабаванні паказаць Духоніна. Калі генерал з’явіўся на пляцоўцы, «першы ўдар грамознага матроса паслужыў сігналам» да таго, што раз’юшаны натоўп літаральна разарваў генерала… [35, с. 209]. У падобным ідэйна-стылявым ключы абмалёўвае вобраз матроса М. Гарэцкі («Дзве душы»), што, бясспрэчна, было абумоўлена рэаліямі часу. Гарэшка апавядае Абдзіраловічу жахлівую гісторыю пра тое, як «чырвоныя матросы запрасілі да сябе на баль» яго знаёмую, «таварыш-прастытутку», і меліся пачаставаць яе гарбатай, якая гатавалася на грудзях маладзенькага і прыгожанькага мічмана [57, с. 104].

Як адзначаў М. Мішчанчук, беларускія празаікі, кожны па-свойму, «спрабавалі стварыць вобраз станоўчага героя сваёй эпохі, удзельніка і кіраўніка гістарычных падзей». Але «творам маладых пісьменнікаў гэтага перыяду не ставала ўважлівага стаўлення да чалавечай індывідуальнасці» [58, с. 31]. Няўдаласць спроб «стварыць псіхалагічна акрэслены і пераканальны вобраз новага чалавека» ў цэлым канстатуе і В. Каваленка. Адносна вобраза матроса сітуацыю можна вытлумачыць наступным

чынам: беларускія празаікі не ведалі рэальных прататыпаў сярод гэтай сацыяльнай групы, а «сацыяльную асобу» матроса, пазначаную той самай «фатальна-напорнай сілай», цяжка было перавесці ў эстэтычна значны індывідуалізаваны характар.

Аналізуючы тып другога ўлюбёнца савецкай літаратуры — ***салдата,*** — У. Набокаў адзначае, што ён «заўсёды жыццярадасны, выдатна ведае палітычную грамату і шчодры на бадзёрыя выкрыкі», і тое, што з гэтым персанажам часта звязана пэўная сюжэтная схема: пасля звароту дадому мужыкі звычайна выбіраюць яго старшынёй. Пры гэтым нават сталым сялянам былы салдат дапамагае «ўсё ўцяміць». М. Зарэцкі глядзіць на салдат і слухае іх разам з Лясніцкім. «Шэрыя салдаты» гаварылі «свае нямудрыя прамовы, у якіх з асаблівым замілаваннем выгаварваліся крывава-блізкія словы “мір”, “зямля”, заводы”, — дык у яго сціскалася сэрца і хацелася самому гаварыць, хацелася зрабіць нешта…» [35, с. 212]. Нібы між іншым, падае пісьменнік «ідылічна-смешную», паводле яго слоў, «карцінку». «На нейкай скрынцы сядзелі поплеч афіцэр і салдат — абое п’яныя. Афіцэр абнімаў салдата і ўсё тлумачыў, што яны цяпер роўныя, што яны любяць адзін аднаго і г. д.» [35, с. 212]. Аднак вельмі хутка Расія будзе захлынацца ў полымі грамадзянскай вайны, дзе афіцэры і салдаты ў масе сваёй апынуцца на розныя бакі барыкад. У кастрычніку 1917-га галоўнай рухаючай сілай перамен былі сацыяльна некампетэнтныя, пры гэтым многія з іх — некампетэнтныя сітуацыйна. Гэта былі апранутыя ў салдацкія шынялі сяляне ва ўмовах горада. Меркаванне аб падзеях, якія разгортваліся ў той час, спрабуюць выказаць і героі мастацкай прозы. «…В Москве уже вторую неделю у власти стоят рабочие и беднейшие крестьяне», — пачуў ад «партыйнага» чалавека платонаўскі дзівак Захар Паўлавіч і ўсумніўся: «В Москве нет беднейших крестьян…» [28, с. 74-75]. Цяжкое жыццё ў акопах, далечванне ран у буйных гарадах, нястача і хаос вакол — і абяцанні агітатараў. Асэнсаваць усё гэта ўчарашняму селяніну было няпроста. Да таго ж ён набываў рэальную магчымасць адпомсціць тым, каму да гэтага часу даводзілася падпарадкавацца: афіцэрам, «буржуям»,

гарадавым. Сялянам агітатары абяцалі зямлю, гарадскім люмпенам — свабоду «экспрапрыяцыі», салдатам — вяртанне дамоў… Кожная з найбольш масавых і патэнцыяльна зацікаўленых у пераменах груп насельніцтва атрымала ад бальшавікоў абяцанне таго, што ў той момант было для яе найбольш прывабным, і, канешне ж, не пажадала адмовіцца ад перамен. Змяшчаючы дадзеную праблему ў кантэкст вывучэння мастацкай прозы, можна пераканацца ў слушнасці наступных высноў: калі б на салдат паспрабавалі ўздзейнічаць пасля таго, як яны разышліся па хатах і вярнуліся да ранейшых заняткаў, сацыяльнага злому не адбылося б. Але, адарваныя ад дому і звыклых спраў, салдаты рабіліся інструментам у руках тых, хто ў межах канкрэтнай сітуацыі быў даволі кампетэнтным, але, як вядома сёння, аказаўся некампетэнтным гістарычна [59, с. 142]. Са сказанага вынікае, што дэзерцірства не татальна адмоўная з'ява: у пэўнай сітуацыі яно магло б стаць умовай стабільнасці!

Мы ўжо адзначалі ў папярэдніх даследаваннях, што для беларускай прозы першай трэці XX стагоддзя, нягледзячы на рэаліі «траістай вайны», не ўласцівы «мілітарызаваны» тып героя. Гэта ў значнай ступені абумоўлена ментальнымі характарыстыкамі беларусаў, а таксама тым, што на працягу свайго гістарычнага шляху яны былі пераважна «недзяржаўным» народам. Гэта заўважна ўжо ў вершы У. Сыракомлі «Над калыскай».

А можа, гарачае юнае сэрца
Да славы вайсковай адважна памкнецца?..
І станеш, як рыцар, адважна да бою,
За ўсё, што табе і айчыне чужое… [60, с. 32].

Пазней гэтая думка знойдзе працяг у прозе М. Гарэцкага, герой якога задумваецца над тым, што дасць перамога ў імперыялістычнай вайне беларускаму народу.

«Тып ***дэзерціра*** ў беларускай прозе акрэсленага намі перыяду — з'ява значна больш складаная, чым у рускай, перадусім у сацыяльным плане, што не магло не адбіцца і на эстэтычнай канцэпцыі гэтага вобраза» [34, с. 18]. У большасці твораў, якія закранаюць праблему дэзерцірства, аўтары па-мастацку

даследуюць яе сацыяльныя і маральныя вытокі і сутнасць. Інакш падыходзіць да гэтай з’явы П. Галавач у апавяданні «Уцякач», намацваючы яе псіхалагічныя асновы. Галоўная з іх — страх. «Паўлу Голубу — адчуваў ён гэта з кожным днём усё больш і больш, — рабілася страшна» [61, с. 377]. Пісьменнік стварае цэлую палітру адчуванняў, звязаных з гэтым псіхалагічным станам, якія пераконваюць, што страх «перабольшвае свой аб’ект» і папраўдзе «вымушае нас лічыць верагодным і блізкім тое, ад чаго мы… засцерагаемся» [62, с. 273]. Салдат імкнецца апраўдацца перад сваім сумленнем: «Не здраднік я, але не магу… Абы куды, абы не тут…» [61, с. 384]. Апошні страх, большы, чым калі-небудзь дагэтуль, заўладарыў Паўлам, калі ён пачуў словы прыгавору, «злосныя словы таварышаў…», а неўзабаве і «апошнюю каманду» [61, с. 383]. Разам са свядомасцю быў забіты і страх…

Вобраз ***выгнанніка,*** «зусім новага і некалькі нечаканага персанажа ў беларускай літаратуры, не абстрактнага, не сімвалічнага, а жывога» [39, с. 29], з’яўляецца перадусім у паэзіі пачатку XX стагоддзя. Мужык ужо не скардзіцца на сваю нядолю, а мае намер шукаць працы ў чужых краях. Перыяд «вялікай бяздомнасці», абумоўлены Першай сусветнай вайной і наступнымі за ёй падзеямі, яшчэ больш актуалізаваў гэты вобраз і дадаў іншыя яго разнавіднасці, захаваўшы, аднак, уласцівыя беларускай фальклорнай традыцыі матывы. Асноўная ўвага вобразам уцекача і выгнанніка нададзена намі ў раздзеле «Фарміраванне характару і асобы чалавека на вайне».

У беларускай прозе першай трэці XX стагоддзя створаны шэраг тыпаў ***«партыйцаў».*** На гэтых вобразах мы акцэнтуем увагу ў раздзеле «Асаблівасці новага тыпу чалавека ў беларускай прозе 1920—1930-х гадоў». Не ўсе партыйцы вылучаліся такой каменнай непарушнасцю, як Пацяроб (М. Зарэцкі, «Вязьмо»). Лясніцкі («Сцежкі-дарожкі») вычувае на сабе сімптомы той жа хваробы, на якую пакутуе Абдзіраловіч у М. Гарэцкага і многія іншыя героі беларускай прозы, — «душа двaілася»: «Было шмат сходаў, былі дэманстрацыі. Усюды гаварылі ўрачыста і прыгожа. І прывык сам думаць аб вялікім, прыгожым,

аб рэвалюцыі, вызваленні …шчасці ўсяго чалавецтва. Прывык адчуваць свята, захапляцца ім да слёз, да шчымлівага болю ў сэрцы. Але не было свядомага разумення ўсяго, што бачыў наўкола. Не было “пункту”, не было апоры для разважанняў. <...> А з вёскі пішуць, што няма корму і бурыцца пуня. Пытаюцца, ці будзе мір, які будзе новы парадак. А што ён адкажа?.. Чаму трэба нейкі іншы парадак? Дзе знайсці “пункт”? Дзе знайсці разуменне?» [57, с. 39].

У галерэі літаратурных вобразаў У. Набокаў адзначае тып старэйшага рабочага (ці часам чыноўніка), які зазвычай «чалавек гаваркі, з хітрынкай». Як правіла, гэты герой беспартыйны — з той мэтай, каб выкрыць павярхоўную або падманную партыйнасць іншых, — і лічыць, што «справа не ў абрадах, а ў веры». «Навошта мне ў партыю, — кажа ён, — я і так бальшавік». Другі тып беспартыйнага, які вылучае Набокаў, — ***«асоба падазроная»*** — з былых інтэлігентаў, белая косць з яго так і прэ. Яго выкрываюць і гоняць прэч, або дзякуючы жанчыне, дабрадзейнай камуністцы, ён раптам пачынае ўсведамляць сваю нікчэмнасць». Існуюць і такія сюжэтныя варыянты: «чыноўнікаў-зладзюжак спасцігае суровая кара, ці змрочны адказны работнік тонка выкрывае страшную ерась, схаваную ў спакуслівых прамовах і дзеяннях беспартыйнага» [36]. У аповесці М. Лынькова «Апошні зверыядавец» падазронай асобай выступае дырэктар завода Гарашчэня — былы паручнік Жорж Граеўскі. Расстраляны ім у 1920-м годзе чырвонаармеец выжыў, і лёс звёў іх твар у твар…

Працягваючы пералік тыповых герояў паслякастрычніцкай літаратуры, У. Набокаў адзначае: «А вось буйнейшая птушка — спец або старшыня трэста, які жыве ў вялікасвецкай абстаноўцы з жонкай, што крычыць на абслугу, і з канарэйкай, што спявае на кухні. Спусціўшыся яшчэ ніжэй, знаходзім старую графіню, якая «гаворыць “мерсі”, манерна кланяецца і п’е гарбату, адставіўшы мезенец». Зусім іншы, аднак, мастацка-псіхалагічны абрыс вобраза старой пані мае месца ў апавяданні Я. Коласа «Крывавы вір» (1923). «Яна бачыла вакол сябе цёмны вір, які немінуча зацягне ў сябе яе жыццё. А здарэнні апошніх дзён,

смерць сястры і нявесткі, якія былі забіты ў сваім маёнтку, яшчэ больш падкрэслівалі думку аб чымсьці страшным, грозным, неадхільным. Кожны крык на вуліцы, кожная чалавечая фігура веялі на яе подыхам смерці» [16, с. 240].

Тып, які ўвасабляе знешнюю дзейнасць, ініцыятыву, скіраваны да шырокай і інтэнсіўнай дзейнасці як самамэты, мае ў прозе «эпохі рубяжа» агульныя рысы з тыпам ***капіталіста — «дзялка»*** з моцна выяўленым разважлівым бокам. Асобы гэтага тыпу валодаюць развітым уяўленнем, яны заўсёды заняты шырокімі праектамі, планамі рэформ. Жывая дапытлівасць, назіральнасць, развітая памяць даюць ім вялікі запас фактычных ведаў. Розум прыстасаваны да дзеяння, дасціпны, хутка схоплівае і асэнсоўвае абставіны. У літаратурных герояў такога тыпу пераважаюць актыўныя пачуцці. Настроі ў іх, як правіла, станоўчыя; такія людзі — бадзёрыя жыццярадасныя аптымісты, «шырокія натуры», сумяшчаюць супрацьлегласці. Асабовыя дамінанты — воля, вытрымка, здольнасць да напружанай працы. Практычны склад іх розуму не прымае ідэалізму, таму яны індыферэнтныя, напрыклад, у адносінах да рэлігіі. Склад маралі геданістычны і ўтылітарысцкі; погляды ліберальна-прагрэсіўныя. У беларускай прозе асобнымі характарыстыкамі падобнага тыпу валодае Язэп Крушынскі з аднайменнага рамана З. Бядулі, але канцэпцыя гэтага вобраза, на жаль, дэфармавалася паводле вульгарна-сацыялагічных канонаў, пацвердзіўшы думку, што «вымушаныя ва ўмовах цэнзурнага ціску змены ў тэксце згубныя для таленавітых твораў, у той час як для бяздарных зусім не адчувальныя» [63, с. 40]. Вобраз Крушынскага — «складаны, супярэчлівы, падлягае неадназначнай ацэнцы крытыкі, але, бясспрэчна, адзін з найбольш жывых і цікавых вобразаў рамана З. Бядулі» [34, с. 99]. Яго мэта — багацце, ідэал — грошы, і як самамэта, і як сродак улады. Але гэтая мэта абумоўлена не так унутраным складам суб’екта, як, галоўным чынам, абставінамі, што перашкаджаюць свабоднаму росту.

Вобраз домаўласніка-«міліёншчыка» Міколы Мартынавіча Макасея (М. Гарэцкі, «Дзве душы») утрымлівае некаторыя

рысы ***асобы дзейнаснага тыпу.*** Не ведаючы Макасея асабіста, Абдзіраловіч прыглядаецца да, як яму здаецца, падобнага чалавека за столікам залы першага класа на станцыі ў Растове. Гэта «сур’ёзны пан з калматымі чорнымі бровамі пры сівеючых валасах, з стродкім поглядам», які ў размове з лысенькім разумным армянінам кажа: «Мы работалі, мы працавалі, з нічога стварылі многа… і каб гэткіх, як я, як мы, болей, — Расея была б слаўна, заможна і магутна. Ды ці мы ж вінаваты, што ідуць зладзеі і гультаі і лезуць на месца, здабытае намі» [57, с. 24]. Нават калі не прымаць ужытай героем фразеалогіі, то наступныя звязаныя з яго асобай эпізоды ствараюць уяўленне пра аўтарскую калі не сімпатыю, то, безумоўна, эмпатыю. Тады, як князь Гальшанскі прыйшоў паказацца Макасею і «прашчупаць грунт у справе сватання», той нібыта і цікавасці не меў прыгледзецца да яго, што выклікала ў князя «нейкую непрыхільнасць да міліёншчыка», і ён падумаў, што яму непрыемна мець справы з гэтым «лапацонам» [57, с. 49]. Мікола ж Мартынавіч не паддаўся на размовы князя аб ратаванні маёмасці «ад розных у часе рэвалюцыі магчымасцей», неабходнасці прадаваць усё і выязджаць за граніцу, бо, на думку Гальшанскага, «раб бунтуецца не жартам…» — стары не хацеў паверыць у рэальнасць патрэбы ратаваць дамы, капіталы і ўласнае жыццё: мусіць, «не меў ён, вясковы выхаджэнец, веры, каб хам мог яго зжорці» [57, с. 49]. Пазней Абдзіраловіч даведаўся ад Гарэшкі, што Макасей выехаў з сямейкай (акрамя Алі) у Румынію.

Існуе літаратуразнаўчае паняцце «героі з пераемнасцю лёсаў» [64, с. 20]. Яно азначае пераемнасць пакаленняў, перадачу маладым таго прагрэсіўнага, што складае сутнасць гістарычнага, сацыяльнага, маральнага вопыту папярэдніх пакаленняў. Гэта датычыць зместу вобразаў. Аднак мы лічым мэтазгоднай невялікую «дэфармацыю» дадзенага паняцця ў працэсе аналізу асаблівасцей мастацкай формы некаторых вобразаў з улікам шпаркіх тэмпаў дынамікі грамадскіх працэсаў на абраным намі этапе развіцця соцыуму. Патлумачым гэта на досыць распаўсюджаным у беларускай прозе вобразе ***«амерыканца»*** — яшчэ адной, побач з бежанцамі і дэзерцірамі, іпастасі

выгнанніцтва, сацыяльна-эстэтычным урэчаўленні феномена «бяздомнасці». Вобраз з’явіўся ў літаратуры XIX стагоддзя, калі ў пошуках шчасця і долі беларусы выпраўляліся за акіян. У мастацкай прозе пачынальнікам гэтай тэмы можна лічыць Ядвігіна Ш. З прычыны незавершанасці яго рамана «Золата» нельга гаварыць пра цэласны вобраз «амерыканца», але некаторыя рысы гэтага мастацкага характару досыць выразныя. Як паказвае аналіз рамана, у першую чаргу вобраз эмігранта ўзнік «у выніку мастацкага абагульнення пэўнай сацыяльнай з’явы, што існавала на грунце розных адносін да ўласнасці» [34, с. 85-86].

«Амерыканец» Максім Балазевіч, герой апавядання М. Гарэцкага, апынуўся за акіянам па спрыяльных жыццёвых абставінах. Ён «заможны фермер», культурны гаспадар. Своеасаблівым працягам лёсу Балазевіча бачыцца лёс Дзяргая ў рамане Л. Калюгі «Пустадомкі». Трагедыя гэтага лёсу ў тым, што герой, пабыўшы выгнанцам і прайшоўшы стадыю культурнага гаспадара, зноў выгнанец, толькі ўжо ў сваёй айчыне: прайшоўшы шлях ад парабка да гаспадара, ён трапляе з «даматуроў» у «пустадомкі». А гэта ўжо не падлягае выпраўленню… Л. Калюга не хавае сімпатыі да таго, што робіць гаспадар, і да яго асобы. «Тут у вас Бог жыве, — казаў Марка…» [9, с. 447]. І сапраўды: «Новая, як велікодны звон, стаяла Дзергаёва нядаўна збудаваная хата. Высозныя вокны… распласталі аканіцы па склюдаваных гладкіх сценах» [9, с. 408]. Аднак мары героя прасціраюцца значна далей. Ва ўяўленні «бачыў ён, як разрасцецца, раскарчыцца ўсё гэта тут, як усцешна будзе воку зірнуць там, дзе некалі аднастайны абшарніцкі палетак быў» [9, с. 408-409]. Асоба Дзяргая паказана праз успрыманне Маркі Невядомскага. Адзначым, што кожная дэталь побыту і паводзін «гаваркога амерыканца» ў эпізодзе іх сустрэчы з Маркам сімвалічна значная: «Вылез… з-за стала Дзяргай. Зняў ён з трамы Коласаву “Новую зямлю” і… сеў у рагу стала на відне каля акна. Расхінуў кнігу на тым месцы, дзе… спыніўся быў. Так яго Марка й застаў… зайшоўшы напіцца» [9, с. 446]. (Як дакладна сказаў Ант. Адамовіч, «калі прышчэпаўская “новазямельная” палітыка… ліквідуецца і пачынае свой паход

смерці калектывізацыя — Коласава “Новая зямля” ўваходзіць яшчэ глыбей у чытацкія масы ўжо ледзь не на правах патаёмнае, запаветнае… свайго роду евангелічнае літаратуры» [65, с. 402].) Хочацца адзначыць «катэгарызацыю» антрапоніма Л. Калюгам, што папярэджвае аб небяспецы Дзяргая быць выдраным, вырваным («выдернутым») са звыклага асяроддзя.

Сярод герояў прозы першай трэці XX стагоддзя мы па аб’ектыўных прычынах не вылучылі тыпу асобы буйнога маштабу, звязанай з арганізацыяй, аднак у эстэтычнай прасторы прысутнічаюць асобы, якія здольны стварыць «аснову і пачатак» гэтага тыпу. Не апантаны новымі мэтамі, такі герой скарыстоўвае сродкі для дасягнення ўжо пастаўленых — тое, што ў рускай прозе пра сялянства выказана надзвычай трапным спалучэннем: «хатку уютить» [30, с. 69]. Вылучаецца кансерватызмам і/ці памяркоўным лібералізмам, схільнасцю да паляпшэння і дзейнасці ва ўсталяваных межах. Погляды паслядоўныя, выразныя, схематычныя. Усюды праглядвае эгаізм, які можа прымяншацца шырынёй кругагляду і ўзроўнем развіцця асобы. Інтэлект давалі бедны вобразамі і фантазіяй, схематычны, служыць практычным інтарэсам. Воля настойлівая і ўпартая ў рамках звыклай працы, але недастатковая ў новых умовах, дзе неабходна ініцыятыва, знаходлівасць і рашучасць. Гэта, аднак, кампенсуецца прадбачлівасцю і дальнабачным разлікам. У пэўнай ступені пералічаныя асабовыя рысы адбіліся ў вобразе Міхала Тварыцкага (К. Чорны, «Трэцяе пакаленне»).

Уладарны тып часцей за ўсё сустракаецца сярод дзяржаўных, ваенных і палітычных дзеячаў. Ён схільны да ідэалізацыі ўлады, з’яўляецца прыхільнікам дысцыпліны і парадку. Такія асобы патрабавальныя і дэспатычныя да людзей, паблажлівыя да пакорлівых, нецярпімыя да непакораў. Вышэй за ўсё яны ставяць інтарэсы справы, імкнуцца да вызначанасці, цікавяцца жыццёвай філасофіяй. Гэта тып валявы, настойлівы, рашучы, валодае вытрымкай, прыхільнік дакладнасці; мае развіты інтэлект, які арыентаваны рэальна-практычна. У яго яскрава выяўлена цікавасць да жыцця, ён добра ведае людзей. Людзі падобнага тыпу не схільны падпарадкавацца аўтарытэту,

самастойныя ў ацэнках, аднак лічацца з патрабаваннямі рэчаіснасці і кіруюцца ясна пастаўленымі мэтамі. Эстэтычныя, а таксама ідэйныя пачуцці дасягаюць значнай вышыні. Матывы ўлады ў такіх асоб маюць асабісты ці грамадскі характар. Падобны асабовы абрыс маюць, на нашу думку, героі К. Чорнага Абрам Ватасон і Кандрат Назарэўскі, камісар Андрэй у М. Зарэцкага («Вязьмо»).

Безумоўна, не ўсе тыпы чалавечых паводзін, увасобленыя ў прозе першай трэці XX стагоддзя, можна «прышпіліць і вымераць» (К. Чорны) адносна пэўнага тыпу. Так, напрыклад, некаторыя з іх суадносяцца з такой ментальнай адметнасцю беларусаў, як феномен «дзвюх душ», які набывае на гэтым этапе разнастайнае мастацкае ўвасабленне. Мы схільны адлюстроўваць праз яго і такі абагульнены чалавечы тып, як ***«добрыя людзі».*** Дадзеную «катэгорыю людскога падзялення» (К. Чорны) немагчыма абысці ўвагай, бо гэтым шматслойным паняццем шырока карыстаюцца практычна ўсе аўтары. Абагульнены вобраз «добрых людзей» узыходзіць да біблейскага «…[Хрыстос] ведаў усіх, і не меў патрэбы, каб хто засведчыў пра чалавека; бо сам ведаў, што ў чалавеку» [Ін 2, 24-25]. Безумоўна, гэтае спалучэнне ўжываецца і ў прамым сэнсе. Перад смерцю бацька Івана Іванавіча («На чырвоных лядах») «паклікаў сыноў да сябе: “Жывіце як лепей… Ды глядзіце толькі, каб бацька ў вас з памяці не сышоў… ніколі не ўпрачайце добрым людзям, не станавіцеся поперак на іхняй дарозе…”» [40, с. 425]. Але ўсё ж пра добрых людзей у творах беларускай прозы гаворыцца пераважна з іроніяй. Калі Хваліся («Нядоля Заблоцкіх») папракае свайго сына Пётру, што добрыя людзі спраўней за яго робяць пільную работу, ды яшчэ і наперад стараюцца нешта зрабіць, «на гэта Пётра адказу не дае. “Добрыя” ды “чужыя” людзі даўно прыслухаліся яму. Многа гаворкі пра іх. Толькі ні разачку бачыць іх на свае вочы не траплялася» [11, с. 144]. Усведамленне дваістасці чалавечай натуры, уласцівае светабачанню беларусаў, мае гістарычную абумоўленасць. «Не так тыя ворагі, як добрыя людзі — кажа прыказка. І многа ліха зазнала Беларусь не ад чужых, а ад сваіх

братоў-славян» [45, с. 58]. Так пісаў Я. Лёсік, даючы ацэнку нацыянальнаму нігілізму беларускай шляхты, якая ў Рэчы Паспалітай «перараблялася на палякаў», а пасля — тых слаёў грамадства, якія па ўласнай волі русіфікаваліся ў часы Расійскай імперыі. Прынцып «усё як у людзей» ва ўмовах беларускай рэчаіснасці выступае з'явай хутчэй канструктыўнай, чым рэтраграднай, перашкаджаючы размыванню «нацыянальнага нязменнага». Больш заганны — «мая хата з краю» (хоць і ён у мастацкай прасторы часам набывае метафарычны сэнс, абазначаючы не перыферыю, а цэнтр сусвету, як у вершы М. Танка ці аповесці В. Быкава «Знак бяды».) Аднак многія «добрыя» героі беларускай прозы кіруюцца ў жыцці менавіта ім. Так, Лаўрэн (М. Лынькоў, «На чырвоных лядах») самым першым убачыў тапельца. Паспачуваў небараку нядоўга, падумаўшы, што гэтай знаходкай «набыў сабе клопату. Хадзі цяпер па начальству». Усё, што ён зрабіў для загінуўшага аднавяскоўца, — «узяўшы дручок… пачаў адштурхоўваць набрынялае вадой цела ад куста», кажучы: «Ты ўжо не крыўдуй, братка Лявон. Не з рукі нам… Чалавек ты, здаецца, і нішто, ціхі, можна сказаць. ...Ды, бач жа, доля такая … Плыві, галубок, плыві… Знойдзеш дзе-небудзь і дамавіну. А нам — суседзям тваім — не з рукі…» [40, с. 400]. Мірон, якому «выпала быць за панятога», пазнаў шапку Сідара, што засталася ў руцэ тапельца, і «аж войкнуў быў нешта, але схамянуўся… Паказалася шапка падазронай і старасту, ды прамаўчаў — вялікі-то клопат» [40, с. 406]. Такая пазіцыя аднавяскоўцаў стала ўскоснай прычынай таго, што распачалося следства супраць Хведара Жаранка, які быў вінаваты толькі ў тым, што бачыў суседа апошнім: «Ты яго забіў, — кажуць. — І жонка бачыла, як ты таго вечара ішоў з ім» [40, с. 401]. Мае рацыю В. Каваленка: «…ніякі грамадскі прагрэс не можа грунтавацца на падобнай народнай маралі» [39, с. 396]. «Добрыя людзі» — гэта «людзі ўвогуле» (Ф. Дастаеўскі). Дарэчы, як зазначаў пісьменнік, ён не мае да іх такой любові, як да чалавека канкрэтнага. Гэта ж можна сказаць і пра беларускіх празаікаў. У новых грамадска-палітычных умовах спрадвечнае паняцце

ў пэўнай ступені канкрэтызуецца, што выяўлена, напрыклад, у апавяданні М. Гарэцкага «Усебеларускі з'езд 1917 года»: «Я добрых бальшавікоў яшчэ не відзеў» [66, с. 298]. У рамане «Сцежкі-дарожкі» М. Зарэцкі паказвае праламленне ўласцівага Дастаеўскаму погляду праз ідэалогію бальшавікоў. На пытанне Лясніцкага, ці любіць Андрэй чалавека, той адказаў: «Тут, брат, трэба разабрацца глыбока… Мо я затым і не жалею некаторых людзей, што люблю чалавека. Ха-ха!» [35, с. 160]. Запатрабаванасць жа гэтага тыпу ў жыццёвай і мастацкай прасторы мы вытлумачваем згаданай вышэй прыярытэтнасцю меркавання «ўсё як у людзей», уласцівага для тыпаў ніжэйшага ўзроўню.

Майстэрства маўленчай характарыстыкі Ф. Дастаеўскага прыводзіць да ўзнікнення нечаканых на першы погляд асацыяцый. Нечаканых — з той прычыны, што яны звязваюць паміж сабой розныя сацыяльныя тыпы. Аднак гэтыя тыпы маюць паміж сабой цесную эстэтыка-філасофскую сувязь. Так, «садом "вуглавога жыцця"» [38, с. 186] можна ўявіць праз рэтраспекцыі ў паказе Гаршка (М. Гарэцкі, «Дзве душы»). Характарызуючы Мікалая Стаўрогіна, Ф. Дастаеўскі піша, што ён «…вёў у Пецярбургу жыццё, скажам так, насмешлівае…». Інакш вызначыць яго цяжка, бо «ў расчараванне гэты чалавек не ўпадзе, а справай ён тады сам пагарджаў займацца» [38, с. 186]. Кіруючыся прынцыпам сувязі-адштурхоўвання, звернемся да вобраза Піліпа, «няпростага чалавека» з аднайменнага апавядання А. Мрыя. «Фінагент Сапрон Цяліца», якога ён вязе, лічыць, што стаў «накшталт перадавога чалавека» [67, с. 268]. Піліп жа сябе называе «…не зусім просты чалавек». Гэта раўназначна паняццям «гарадскі чалавек» і «індустрыяльны чалавек» — вырабляе самапрадкі і мала займаецца зямлёй. Пра гарадскую «індустрыялізацыю» ў параўнанні з вясковай «утопіяй» гаворыць настальгічна (нават пра часы грамадзянскай вайны — «хоць голадна, ды чыста» [67, с. 275]. У горадзе Піліп, адпраўлены перад вайной бацькам на заробкі, пражыў з дзесятак гадоў. Працаваў у пякарні, пасля ў цукерні, а потым пашчасціла апынуцца «за нумарнога ў "Савойі"». Ужо і да гэтага ў яго завяліся грошы, «апрануўся па-гарадскому… партабак сабе

завёў» [67, с. 271]. У гатэлі «распуста пачалася ды шалёныя грошы. Тут ужо перастаў правільным быць» [67, с. 272]. Аднак «як ішло ўсё махам, дык і пайшло прахам» [67, с. 275]. «Няпросты чалавек» А. Мрыя, безумоўна, трапляе ў горад дзеля справы, але «насмешлівае» жыццё, якое ён арганізуе людзям тыпу Стаўрогіна, урэшце зацягвае і яго самога. На пэўным этапе ён робіцца прадстаўніком тыпу «заўчасна стомленых» сытым жыццём людзей [38, с. 188]. Узровень свядомасці героя А. Мрыя вызначаецца яго выказваннем: «Наша лёкайская група да сацыялізму тупа» [67, с. 273], што падкрэслівае адсутнасць у асобе не прыхільнасці да пэўнай дактрыны, а нейкіх вышэйшых, духоўных, ідэальных памкненняў. «Насмешлівае» ў сацыяльным вымярэнні, у маральна-эстэтычных адносінах жыццё «няпростага чалавека» агіднае. І ўсё ж шэраг элементаў мастацкай формы твора сведчыць пра тое, што за эпітэтам «няпросты» хаваецца тэрмін «амбівалентны», а гэта асноўная прымета характару ў яго адрозненні ад іншых форм прэзентацыі асобы ў мастацкім тэксце. Сын Тамаша (К. Чорны, «Зямля») схільны аддаваць перавагу службе, а не працы на зямлі, прыйшоўшы да высновы, што гэтая гаспадарка «душу дастане… Самая паскудная справа. Робіш, і нічога няма». Нават перспектыва «нанава мераць і рэзаць усё» яго не цешыць. Ён не хавае ад Алеся, што ў яго няма «хэньці да ўсяго гэтага. Бывала, як служыў… дык адбыў сваё, а тады ляжы ды пасвіствай» [12, с. 483]. Герой служыў у Лунінцы ў вакзальным буфеце. «Жылося тады. І піў, і еў, і гуляў». Не дзіва, што ён не хоча «корпацца век у гэтым гнаі» і раіць Алесю таксама рушыць куды-небудзь у пошуках лягчэйшага хлеба. На думку ж старога Тамаша, «гэта гультайства, разбазыранасць» [12, с. 483].

Як ужо адзначалася раней, выраз «вучоны» ўжываўся ў прозе пачатку XX стагоддзя пераважна іранічна, бо часта за ім стаяў вобраз ***чыноўніка.*** Беларуская мастацкая прастора вылучанага намі перыяду ўтрымлівае два аднайменныя творы, «Пісаравы імяніны»: апавяданне Я. Коласа (1908) і камедыю У. Галубка (1917). Актуальнасць «літаратурнай асобы» пісара абумоўлена тым, што першым, з кім сутыкаўся селянін у чыноўніцкай

іерархіі, быў менавіта пісар. Ён знаходзіўся ў атачэнні падобнага да сябе «местачковага панства», якое, як трапна заўважае Я. Колас, «збіралася кожны вечар у каго-небудзь з паноў, піло гарэлку, гуляла ў карты, абівала свае языкі аб косці таго, хто не ўмеў або не хацеў пападаць ім у тон і туляўся іх зборышч» [33, с. 46]. Я. Колас укладвае ў вусны памочніка пісара кампліментарную характарыстыку панству, якое сабралася на імяніны: «Урднік, і пісар, і старшыня — усе карысныя людзі» [33, с. 49]. У камедыі У. Галубка старшыня Біч так вызначае «пашаноўнае» месца пісара ў іерархіі валасной улады: «Хто мая правая рука? Пісар! Хто перуном уздумае і напіша, што самому Люцыпару горача стане? Пісар! Хто мужыка наскрозь бачыць? Пісар! Хто пад мяцежнікаў стаццю падвёў за парубку лесу? Пісар! А праз каго матыля гэтага [медаль] павесілі мне?» [19, с. 62]. Не менш яскравая і самахарактарыстыка пісара: «Удзень я ў воласці пішу, а думку ў сэрцы нашу: лепш мець сто рублей, чымсь сто друзей» [19, с. 65].

Вобраз чыноўніка як «чалавека за пісьмовым сталом», даволі распаўсюджаны ў беларускай літаратуры першых дзесяцігоддзяў XX стагоддзя, узнаўляецца ў новых умовах, але наўрад ці развіваецца, хіба толькі ўдакладняецца ў плане сацыяльнай функцыі. Застаецца непарушнай яго маральная сутнасць, чым абумоўлены і сродкі мастацкай тыпізацыі. Вядомы польскі пісьменнік і журналіст Р. Капусцінскі, ураджэнец Пінска, канстатуе: «манеўр, які дапамог бальшавікам перамагчы, зводзіўся да таго, каб выкінуць і пазбавіць маёмасці купцоў (людзей незалежных, якія кіруюцца правілам рынку) і пасадзіць у іх крамах чыноўнікаў — пакорлівы і паслухмяны інструмент улады. Чалавека за прылаўкам замяніў чалавек за пісьмовым сталом: рэвалюцыя перамагла» [68, с. 93]. М. Бярдзяеў, аналізуючы ў сваёй працы «Крызіс мастацтва» (1918) раман А. Белага «Пецярбург», прыходзіць да высновы пра заканамернасць гэтай з’явы, выяўляючы роднасную сутнасць бюракратызму і рэвалюцыі. Паводле яго разважанняў, бюракратызм — эфемернае быццё, мазгавая гульня. Ён кіруе Расіяй з цэнтра па геаметрычным метадзе. Прывіднасць бюракратызму спараджае і прывідную

рэвалюцыю. «Цэнтралізм рэвалюцыйнага камітэта — гэткае ж эфемернае быццё, як і цэнтралізм бюракратычнай установы» [69, с. 44]. Гэты дыскурс па сутнасці сугучны папроку, які кідае рэвалюцыянерам І. Канчэўскі: «Жыццё даводзіць, што… самая рэвалюцыйная ідэя, зрэалізаваная формулай, памірае ў сваёй сутнасці, траціць сваю жыццёвасць. <…> …Жыццё цалком аддана ў працу формаў для самых формаў», і з гэтым паспяхова спраўляецца «канцылярыя», праца якой «сціснута статутамі, інструкцыямі, палажэннямі. І гэтай жа самай стравай яна трактуе тых, хто да канцылярыі звернецца» [70, с. 24]. Сутнасць яе перамогі над рэвалюцыяй добра ідаць у аповесці М. Гарэцкага «Дзве душы». Іра Сакавічанка «…шыбка пабегла нагару… дзе была агульная канцылярыя і прымаў дзяжурны пісар. Аднак ля гэтага пакоя стаяў вялікі груд чаканнікаў, і Іра… згубіла надзею зрабіць сянні хоць што-небудзь і шкадавала дарма патрачанага часу» [57, с. 78]. Абдзіраловіч, які неспадзявана сустрэўся ёй у гэты роспачны час няўдалых захадаў выбавіць сваіх арыштаваных аднадумцаў, сказаў: «Калі вы… не маеце ніводнага знаёмага вінціка ў гэтай новай пішучай машыне, дык доўга бескарысна будзеце стаяць у розных чародах» [57, с. 79]. Калі галерэя дарэвалюцыйных чыноўнікаў у прозе Я. Коласа характарызуецца разнастайнасцю індывідуальных аблíччаў, то прадстаўнікі новай улады як героі прозы 20—30-х гадоў маюць безаблічна-бюракратычную сутнасць. Гэта заганны вынік сацыялізацыі асобы. У апавяданні К. Чорнага «Трагедыя майго настаўніка» падобная «шаноўная», «паважаная» асоба не названа па імені. Апавядальнік паведамляе: «за вельмі малы час цэлы калейдаскоп… гэтых асоб і характараў, сілком, без майго нават клопату, паказаў мне сябе навылёт» [24, с. 504]. Трагедыю жывога чалавека яны заўсёды былі гатовы і здольны ўвасобіць у нейкай бюракратычнай формуле. Між тым, гэтыя шматлікія «пісары, якія складалі незлічоныя анкеты абсалютна для ўсіх, самі… ніколі ў іх не ўпісваліся» [24, с. 504]. Герой-апавядальнік штосілы імкнуўся прыняць сучаснае яму сцвярджэнне, «што ласкавае слова — гэта саматужніцтва і што адзінае ўстанаўленне жыцця — гэта індустрыя», але «нічога

з сабою зрабіць не мог» [24, с. 505], «пісары» ж усталявалі яго сваім прафесійным і асабовым крэда.

Вылучаючы мастацкі тып чыноўніка, нельга пакінуць без увагі такую яго разнавіднасць, як ***каморнік,*** спецыяліст па межаванні і землеўпарадкаванні, — асоба, што адыгрывала ў лёсе сялянства зусім не шараговую ролю. Нездарма адносна характару дамовы з ім у беларускай прозе ўжываецца слова «каморніка… гадзіць» [12, с. 306]. Герой аповесці М. Гарэцкага «Меланхолія», малады каморнік («аплікант») Лявон Задума, у лістах дзеліцца ўражаннямі са сваім сябрам: «Сяляне з намі, здаецца, ласкавыя і прыветныя, а бачу я, што глядзяць яны на нас, як на чужых людзей, як на расійскае начальства, і часам тая прыветнасць выглядае вымушанаю пакораю і нават падляганнем, каб дастаць лепшы хутар» [18, с. 190]. Працуючы «ў глухім куце на захадзе Беларусі» [18, с. 245], позняй восенню «…з акалелымі, чырвонымі і непаслухмянымі рукамі, бегаў… аплікант па полю з тэадалітам, шукаў няўвязку ў з’ёмцы і горшай долі не мысліў сабе…» [18, с. 251]. Стан маладога чалавека М. Гарэцкі перадае лаканічна і дакладна: «у самым прыкрым настроі, які падыходзіў да крызісу, цягнуўся аплікант з поля…» [18, с. 252]; «…з пераломаным настроем прыйшоў на кватэру» [18, с. 254]. Стары каморнік, з якім працуе Лявон, «забулдыга, п’яніца і стары дзявошнік. У яго поўная безуважнасць да сялянскага гора, дый да ўсяго на свеце, апрача выпіўкі і баламуцтва з дзяўчатамі. …Праца ў яго ідзе вяла і няспорна і пасуваецца наперад надта марудна» [18, с. 190]. Пры гэтым ён упэўнены ў непарушнасці свайго становішча, нават хай сабе і здарыцца другая рэвалюцыя (нагадаем, што твор напісаны ў 1913 годзе): «Па мне хай сабе яна будзе хоць заўтра, я каморнікам быў, каморнікам і застануся. <…> Што я раблю? Важную дзяржаўную справу, пане мой! …Сядайце во абедаць, ды выпіце добрую чарку, ды з’ешце бараноў азадак, ды пайшлі б з дзяўчатамі падурэлі, дык будзе з вас чалавек і каморнік, а не дзівак нейкі ў шэрым жупанку» [18, с. 190]. Прыкладна ў такі ж алгарытм паводзін не ўпісваецца коласаўскі Андрэй Лабановіч, што дае падставы пісару Дубейку падумаць:

«Які ж ты пасля гэтага інтэлігент?» [16, с. 789]. У раздзеле аповесці М. Гарэцкага «Меланхолія», які мае назву «Калоніі», мастацкі паказ каморніка больш разгорнуты. «З нейкай асаблівай круткасцю, уласціваю п’яніцам, сагінаўся, знаходзіў пад столлем і бракаў ля міскі пляшку; потым праціраў ражком абруса чарачку, паважна і моўчкі наліўшы, жартаваў: “Землямеры п’юць без меры”, — і перакідаў чарачку ў шырокі рот. Дзеля гадзіся, каротка запрашаў безнадзейнага апліканта: “Можа, і вы? Проша!..”» [18, с. 246]. Пасля, «грубы і сыты, асадзісты», «з хітрым усміханнем пазіраў на апліканта і мармытаў сабе пад нос: “Ат, усё, братку мой, тло на свеце…”» [18, с. 247]. Вынікам абставін, якія актыўна фарміраваў Лявонаў «патрон», стала тое, што «аплікант» урэшце не пакінуў без увагі яго «проша». Калі ж «цяпло прыемна разлілося па жылах, быццам нейкі чорт дыргаў яго пахваліцца, што яму… добра і вясёла» [18, с. 254]. Позна ўвечары, «сярод дыму ад тытуню і пылу ад скокаў», ён кінуў у скрынку пад ложкам фатаграфію з прыгожым дзявочым тварыкам на ёй і, засынаючы, прамармытаў: «Усё тло…» [18, с. 254]. Іншымі фарбамі малюе вобраз каморніка Я. Колас («Нёманаў дар»). Перш за ўсё гэта ўладальнік «фацэтнай фігуры» і зялёнага капелюша з пяром — «стары пан, якіх цяпер мала дзе сустрэнеш. Доўгія сівыя вусы, спушчаныя трохі кнізу, прыдавалі строгі выраз твару пана каморніка. Круглае пуза так далёка выдавалася ўперад, што, пэўна, пан не бачыў за ім сваіх кароценькіх ножак. Усякаму, хто пазіраў на пана, здавалася, што ён не ідзе, а нейк пасоўваецца, як бочка на калёсцах» [16, с. 166]. Складаны спектр адносін вяскоўцаў да гэтай асобы Я. Колас урэшце факусіруе ў яскравым вобразе: калі ўслед за каморнікам, рабочымі і леснікам рушыла спачатку дзятва, а потым і грамада сялян, было падобна на тое, як «за ёмкім павуком цягнуцца ўсе павуцінкі, калі ён, намеціўшы сваю заблытаную ахвяру, не спяшаючыся, стала настаўляе на яе свае чэпкія лапы…» [16, с. 167]. Было б, аднак, паспешліва рабіць, кіруючыся гэтым, высновы аб просталінейных аўтарскіх адносінах да героя. Па-першае, Я. Колас аддае належнае вытрымцы каморніка.

На пытанне Андрэя Зазуляка, якія цацкі пан прывёз сюды, той спакойна адказаў: «А такія… якімі ты не ўмееш гуляць…» [16, с. 168]. На яўна правакацыйную заўвагу Андрэя пра «нагуляны» жывот каморнік палічыў за лепшае не рэагаваць. Атаясамліваючы «скарб» з асобай каморніка, сяляне спаборнічаюць у дасціпнасці наконт скарбовых замахаў. Але і тут пан каморнік паслядоўны ў сваіх паводзінах. Другі важны аспект аўтарскай пазіцыі — павага да асабовых і прафесійных прынцыпаў героя, якія выяўлены ў яго дыскурсе: «Ты сабе плюй ці не плюй — мне ўсё адно: не мая гэта бацькаўшчына і не для сябе мераю. Паслалі мяне сюды, і я павінен слухаць. А вы сабе рабіце як знаеце. Мне ад гэтага няма ніякага прыбытку. Прагоніце мяне, не дасцё зрабіць работу — вас тут многа, а я адзін — біцца з вамі не буду» [16, с. 168]. Паказальна, што словы каморніка аказаліся пераканаўчымі і для сялянскай грамады: «Мы да пана нічога не маем…» [16, с. 168]. Надзвычай важнае месца займае вобраз каморніка ў рамане К. Чорнага «Зямля», што, аднак, цяжка заўважыць з першых старонак твора, дзе ідзе гаворка аб наспелай патрэбе вяскоўцаў перамераць і перарэзаць балотную зямлю, «а тым часам і каморніка можна затанна дастаць, — якраз тут нейкі практыкант жыве і яшчэ месяцаў са два будзе жыць». Аўтар заўважае, што тады гаворкі пра гэта вяліся хоць і «моцна, але няпэўна» [12, с. 291]. Відавочна таксама, што найбольш поўна канцэпцыя вобраза павінна была быць акрэслена ў другой і трэцяй, паводле першапачатковай задумы, частках трылогіі. У рэпліках шэрагу герояў праходзіць скіраваная да маладога каморніка думка аб тым, што, «можа, некалі зноў давядзецца мерацо, дык мы ж ужо адразу да вас, як да свайго чалавека» [12, с. 453] — тады, калі давядзецца вырашаць зямельнае пытанне і моцна, і пэўна, так, як пра гэта гавораць вясковыя актывісты Тамаш з Алесем. Думка аб магчымым вяртанні праходзіць таксама ў лісце самога героя да Ганны («Калі-небудзь прыеду, дзе я зямлю мераў» [12, с. 524]) і пацвярджаецца ў лісце, атрыманым у адказ ад яе з вёскі: «Тут ходзяць гаворкі, што налета нанава будуць перамерваць усю зямлю, будуць высяляцца некаторыя на пасёлкі, некалькі хат

заснуюць камуну» [12, с. 525]. Істотнымі бачацца і аўтарская канстатацыя таго, што «блытаная і цяжкая справа падыходзіла да канца» [12, с. 382], і рэпліка белабародага Паўла, што «перамер зямлі — гэта згуба» [12, с. 300]. Думаецца, сваю ідэйна-мастацкую ролю мела ў сюжэтнай задуме і тая акалічнасць, што бацькі маладога каморніка жывуць «на зямлі па той бок граніцы» [12, с. 388].

Аўтар малюе выразную партрэтную характарыстыку героя: яго «простую постаць, моцную, сухую шыю, вастраваты твар. Ішоў ён спакойна, ступаў цяжка, хоць ногі меў тонкія і зграбныя. Зялёны гарнітур яго — галіфэ і фрэнч — прызначаны, мусіць, да працы на полі, у некаторых месцах пачаў выцірацца. Прыгожа вісеў цераз плячо скураны футарал з дробнымі каморніцкімі рэчамі» [12, с. 392]. Сам хлопец заўжды стараўся, паводле выразу К. Чорнага, «быць дасціпным» [12, с. 327]. Перш за ўсё пісьменнік суадносіць апошняе слова з паняццем акуратнасці ў абліччы. Юлік Барановіч бачыць у маладым каморніку хлопца разумнага і сталага і дае яму самую высокую ацэнку: «Гэта чалавек», нягледзячы на тое, што «невялікі лішне пан, сам, мусіць, з мужыкоў» [12, с. 323]. Як будучы зяць, каморнік прывабны для практычнага Юліка і сваім рэгулярным заробкам. У адрозненне ад Алеся, якому трэба яшчэ на гаспадарку ўзбіцца, каморнік нават болей, чым проста чалавек: «Гэта… гатовая крупа» [12, с. 325]. Маці Ганны надзяляе кватаранта эпітэтамі «спакойны, добры, далікатны» і не без гонару паведамляе, што ў горадзе ён «па земляной часці начальнікам» [12, с. 377]. Але ў актывіста Тамаша няма пэўнасці ў стаўленні да юнака, бо стары мысліць сялянскімі стэрэатыпамі: «Хто яго ведае, ці ён залаты, ці не залаты, гэты каморнік. Але што ён панаваты, то гэта відаць. А раз панаваты, то і свінаваты» [12, с. 377]. Для К. Чорнага малады каморнік прывабны ў першую чаргу сваім імкненнем да прафесійнай сталасці, адукацыі, самаактуалізацыі, што збліжае яго з героямі рамана «Сястра», у прыватнасці, з Казімерам Ірмалевічам, а таксама з героямі прозы М. Гарэцкага і Я. Коласа. Пісьменнік падрабязна інфармуе чытача аб планах свайго героя, пачынаючы ад здачы

ім дыпломнай працы і справаздачы па практыцы і заканчваючы прызнаннем самога Андрэя (імя К. Чорны паведамляе толькі ў канцы рамана), што яму «нешта… не дае спакою, цягне… І добра» [12, с. 526]. У адрозненне ад іншага няўрымслівага героя, крываносага Мікалая Жыгунца, якога заўсёды цягне не нешта, а некуды, Андрэй хоча вывучыцца на інжынера, а гэта ўжо выходзіць за межы яго першапачатковай жыццёвай мэты — выйсці з беднасці, якую зазнаў змалку, і вывесці з яе сваіх бацькоў: ён поўны імкнення знішчыць беднасць і «жыць па-чалавечы» [12, с. 524].

Дэсакралізацыя мастацкага мыслення ў акрэслены намі перыяд вяла да знікнення з літаратуры такога жыццёйна-ідылічнага тыпу героя, як ***старац.*** У. Конан адзначае, што «старцамі ў народзе называлі ўсіх жабракоў, у тым ліку вандроўных лірнікаў… якія зараблялі гэтым рамяством і малітвамі за гаспадароў дома на свой хлеб штодзённы» [71, с. 498]. Вобразы багамольцаў, «вандроўнікаў» па духу, у большай ступені ўласцівы рускай літаратуры, што абумоўлена асаблівасцямі «кормячага ландшафту» і ментальнасці рускага народа. Гэтыя героі ў сваіх памкненнях скіраваны да бясконцага, характарызуюцца немагчымасцю супакоіцца на нечым канчатковым. Перамяшчэнне героя ў геаграфічнай прасторы расцэньваецца як рух па вертыкальнай шкале рэлігійна-маральных каштоўнасцей [72, с. 98]. Звязаная з гэтым тыпам героя метафара шляху ў беларускай прозе сімвалізуе ў большай ступені пазнанне свету і людзей, чым рух ад зямных грахоў да духоўнай святасці. У фальклоры і класічнай літаратуры не рэдкі вобраз сляпых старцаў. У многіх выпадках прычына слепаты вытлумачваецца сюжэтна. Аднак у літаратуры азначанага намі перыяду прычына і вынік, калі можна так сказаць, мяняюць свой звыклы статус: слепата героя і яго сыход у старцы ёсць мастацкія з’явы аднаго парадку. Яны сімвалізуюць пратэст традыцыйнага чалавека супраць разбурэння асноватворных каштоўнасцей. Галерэю вобразаў старцаў распачаў Я. Купала вобразам героя драмы «Раскіданае гняздо». А. Лойка адзначаў: «Старац — жабрак. Але ён нарадзіўся не жабраком, а… гаспадаром. Ды

бяда не мінула яго двара, разарыла, забрала зямлю… Мог бы і ён, як Лявон, скончыць самагубствам? Мог бы» [73, с. 200]. Даследчык слушна сцвярджае, што Старац валодае дыялектычным розумам, таму здолеў не прыняць за канец свету канец патрыярхальных адносін, страту ўласнай зямлі. Ён — «купалаўскае ўвасабленнне адвечнай мудрасці і духоўнай сілы народа, народнага аптымізму, веры ў перамены» [73, с. 201].

М. Ярош заўважае, што, у параўнанні з Незнаёмым, Старац абмаляваны больш ярка і ўсебакова, а «за доўгія гады бадзяння ў пошуках куска хлеба… добра пазнаў жыццё працоўнага народа, яго думы і спадзяванні» [74, с. 163]. Пры некаторых разыходжаннях у падыходзе да аналізу вобраза Старца пазіцыі абодвух навукоўцаў сыходзяцца ў тым, што герой не толькі не скарыўся ўласнаму жорсткаму лёсу, а і палымяна выступае супраць тых, хто «рукі апусціць, як перавяслы, і чакае, пакуль сама доля к яму прыйдзе ў хату і папросіцца, каб прыняў яе з ласкі свае…» [30, с. 335]. Героя апавядання У. Галубка «Смерць старца» лёс адолеў. Гэта «…стары, абвешаны накрыж торбамі… Даўгая сівая барада… была асаблівай прыкрасай яго прыгожага твару. Няведама, чым былі даўней багаты вочы, на месцы каторых засталіся цяпер толькі дзве ўваліўшыеся ямкі» [19, с. 541]. Ніхто не ведаў, адкуль і кім быў гэты дзядок, і некаму гэтым было цікавіцца. Маленькі правадыр ведаў, што «не сілы дзеда цягацца па хатах, але што зробіш — не лезці ж жывым у яму» [19, с. 541].

У літаратуры пазнейшага часу шлях робіцца сімвалам непарыўнага духоўнага ўдасканалення героя, якое паступова страчвае каштоўнасць ва ўмовах запанавання новай маралі, калі на першы план у новых умовах выходзіць свецкі, авантурна-гераічны, рамантычна настроены герой, што знаходзіцца ў пошуку зусім іншых шляхоў [74]. Легендарны старац у новых умовах можа шукаць толькі «цішыню дзікай травы», як гэта робіць жабрак у апавяданні К. Чорнага «Жалезны крык». Таму вобраз старца прыкметна трансфармуецца. Гэта заўважна ўжо ў паэме Я. Коласа «Сымон-музыка». В. Каваленка слушна адзначае: «Мараль простых людзей моцна залежыць ад іхніх

прагматычных інтарэсаў, нават калі яны дробныя» [39, с. 394]. Л. Калюга піша: «У нас старац бывае просіцца наначкаб пусцілі, дык усе хаты пройдзе і… мусіць проці ночы ў дарогу ісці, кленучы Баркаўцы і баркаўчанаў. <…> Усе іх [хаты] з канца ў канец старац абыдзе і далей пойдзе. "Каб за гэту ноч адны вугольчыкі на іх месцы засталіся… Можна было б хоць рукі пагрэць"» [11, с. 49]. Цяжка знайсці вагі, на якіх бы пераважыла мараль нейкага з супрацьпастаўленых бакоў.

У аснове ўсіх грамадскіх з'яў і падзей ляжаць патрэбы асобы, і яе актыўнасць тлумачыцца менавіта ступенню і выразнасцю незадаволенасці, інтэнсіўнасцю псіхічнага напружання, большай выяўленасцю ўстаноўкі на перамены з мэтай задавальнення гэтых патрэб. Найбольш актыўных індывідаў услед за Л. Гумілёвым прынята называць ***пасіянарыямі.*** Гэта адметная група грамадства, якая ў многім вызначае характар грамадскіх падзей, хоць знешне нічым не вылучаецца. Яна выяўляе сябе неўтаймаванай прагай дзейнасці, асабліва палітычнай, хоць можа быць скіраванай і ў іншых напрамках. Учынкі пасіянарыяў выходзяць за межы штодзённасці і бягучых задач. Усе заснавальнікі новых палітычных сістэм былі пасіянарыямі. Яны рабіліся прарокамі, узначальвалі грамадскія рухі, займаліся заваёвамі. Таму мы вылучаем гэты, арганічны для «эпохі рубяжа», тып. У перыяд стабільнасці адчуванне пасіянарыямі лішку энергіі не знаходзіла сабе выйсця. Асноўная форма іх уздзеяння на іншых — аперыраванне папулярнымі паняццямі, лозунгамі. Падобны энергетычны «лішак» выўляюць Іван Карпавіч Гаршчок (М. Гарэцкі, «Дзве душы»), Самсон Самасуй (А. Мрый, «Запіскі Самсона Самасуя») і іншыя героі. Яскравы вобраз пасіянарнай асобы стварыў З. Бядуля ў рамане «Язэп Крушынскі»: «Антось Драчык гарачыў сходы сваім «характарам» і шчырасцю <…> Ён быў для іх як бы хмелем для піва, запалкамі для сухой саломы…» [53, с. 468].

Дзейнасць пасіянарнай асобы прываблівае да яе прыхільнікаў, асабліва незадаволеных сітуацыяй. Ва ўсякай супольнасці ёсць нямала людзей спакойных і вытрыманых, якія, аднак, здольны натхніцца пад уплывам прамоўцы, правадыра і да т. п. Гэта

патэнцыяльна пасіянарныя. Пад уплывам абяцання такія асобы пачынаюць выяўляць большую актыўнасць, чым звычайна. Гэтым і вызначаецца прывабнасць лідэра, «галоўнага пасіянарыя». Нездарма Васіль (М. Гарэцкі, «Дзве душы»), вярнуўшыся з «камандзіроўкі» па рэквізіцыі збожжа ў сялян, «думаў аб тым, што, калі яго ўзноў пашлюць, ён папросіць, каб з ім паслалі не толькі смелых чырвонаармейцаў, але і добрых, добрых агітатараў» [57, с. 83]. Сказанае, аднак, не азначае, што пасіянарнасць выяўляецца толькі ў сацыяльным кантэксце. На гэта звяртаў увагу І. Абдзіраловіч («Адвечным шляхам»). Беларусы, з прычыны асаблівасцей свайго гістарычнага шляху пазбаўленыя магчымасці сацыяльнай творчасці, кіраваліся «ў вольныя даліны мастацтва і навукі» [70, с. 26]. А чым больш пасіянарная (творчая і адораная) асоба, тым вышэй яе разумовыя здольнасці. Фактычна, пасіянарый — гэта індывід, які перашкаджае іншым жыць спакойна, кіруючыся пры гэтым самымі разнастайнымі меркаваннямі. Ён нібыта робіць іншых заложнікамі сваёй празмернай энергіі. І ўсё ж, пры неадназначным стаўленні чалавечай большасці да пасіянарыяў, адзначым, што прымітыўнага чалавека не прымусіш пераадольваць цяжкасці дзеля іх саміх, бо ў яго псіхіцы няма для гэтага падстаў. А як адзначаў А. Ухтомскі, «геніяльныя дзеячы ў сваіх індывідуальных паводзінах… часцей за ўсё ідуць па шляху найбольшага супраціўлення для таго… каб дасягнуць мэты найлепшым спосабам» [59, с. 177]. Усім вядома, як тургенеўскі Рахметаў праз пераадоленне цяжкасцей задавальняў асабовую патрэбнасць у самасцвярджэнні. Падобную канцэпцыю мае вобраз Аляксандра Савіцкага ў рамане Я. Брайцава «Паміж балот і лясоў».

Калі пасіянарная асоба не мае нагоды для барацьбы, для яе наступае пасіянарны тупік [59, с. 176]. Так, падобны стан перажывае герой апавядання З. Бядулі «Дванаццацігоднікі» Лявон з разбуранай Такароўшчыны: селянін «з кожным месяцам рабіўся ўсё болей і болей маўклівым і суровым. Здавалася, што ён на ўсіх злуецца. Моўчкі выходзіў на работу, без гутаркі працаваў, ціха еў, без малітвы клаўся спаць» [13, с. 195]. Зусім інакшым ён узнаўляе свой папярэдні стан: «усе… апошнія гады

жыцця злосць на пана трымала мае сілы. Я грэў у сваіх грудзях пякельную помсту на пана на тое, што… знішчыў нашыя, крывёй і потам здабытыя гаспадаркі. Во гэтымі каравымі рукамі я яшчэ хацеў задушыць пана, але ўстрымаўся: не хацеў паганіць свае чэсныя мазалістыя рукі панскай нячыстай крывёю» [13, с. 111].

У кантэксце праблемы пасіянарнасці паўстаюць тыпы ***герояў і праведнікаў.*** Праведнікі — гэта тыя, каму цяжэй жывецца, але хто не ведае маральнай пакуты раздваення слова і справы, хто захоўвае ў народзе і для народа яго запаветы, хто здзяйсняе подзвіг свайго жыцця дзень пры дні, як легендарныя святыя, і тым адрозніваецца ад герояў. Жыццё праведнікаў — пакора і цярпенне. На думку М. Ляскова, літаратура ў даўгу перад праведнікамі. Жыццё ж герояў — выбух актыўнага дзеяння. Яны ажыццяўляюць «знешняе выратаванне чалавецтва дзеля імені свайго» (С. Булгакаў). Падобны тып жыццёвых стасункаў (і тып літаратурнага характару) не ўласцівы беларусам з прычыны моцнага інстынкту самазахавання, сфарміраванага ў іх гістарычнымі ўмовамі. Масавы ж гераізм, як адзначае В. Акудовіч, — «аксюмаран», «з'ява больш небяспечная, чым адсутнасць гераізму ўвогуле», бо сведчыць пра небяспеку страты народам менавіта гэтага важнейшага інстынкту. Філосаф лічыць, што «невыпадкова ў мове беларускага народа няма слова, якое акрэслівала б гэтую тэндэнцыю», а «кніжнае, з ідэалагічнай лексікі, "герой" у жывым вымаўленні беларусаў гучыць няйнакш, як іранічна» [75, с. 62]. Дарэчы, гэта пацвярджаецца і ў шэрагу эпізодаў аповесці М. Гарэцкага «На імперыялістычнай вайне», у той час як З. Бядулю належыць асэнсаванне гераізму як «адвечнага цярпення» [13, с. 23], што набліжае звычайнага беларускага героя-селяніна, часам далёка не фанатычнага ў пытаннях веры, да праведнікаў. Герой — сацыяльная, ідэалагічная характарыстыка, у той час як праведнік — духоўная. Як слушна заўважае В. Жураўлёў, апелюючы да мастацкіх характараў, створаных Я. Коласам, «падобныя рысы характару літаратурных герояў у асобныя перыяды гістарычнага развіцця наша крытыка з ходу залічала ў разрад негатыўных». Між тым, «у надзвычай складаных…

умовах народ змог застацца народам, захаваць сваю мову, звычаі і жывую душу» не толькі таму, што ўмеў змагацца, быць гордым, непадкупным, непахісным, але і таму, што «ўмеў чакаць, цярпець, не трацячы пры гэтым надзей на лепшае» [15, с. 140].

Думка пра тое, што культурная велічыня індывідуальнага чалавека — яго ўласны талент, праводзіцца ў большасці прааналізаваных намі твораў беларускай прозы. Пэўнае месца ў іх займае тып ***рамесніка,*** павага да якога вызначалася спрадвечным імкненнем беларусаў мець, паводле Л. Калюгі, «сякі-такі талент у руках» і патрэбай даць сваім нашчадкам «спосаб да жыцця» (К. Чорны). Сацыяльная і эстэтычная значнасць тыпу рамесніка бачна ўжо па некаторай прадстаўленасці адпаведных онімаў у метатэксце загалоўкаў празаічных твораў («Бондар», «Краўцы і чаляднікі»). У назвах некаторых апавяданняў чалавек-штукар «схаваны» за асабовым іменем («Кульгавы дзядзька Раман»). Кравец Аляксандра (Л. Калюга, «Краўцы і чаляднікі») «добра шые, моцна, і да чалавека адзежа прыстае… Самую драбязу мэдзіць, выразае, дамярае, каб добра прыйшлося» [9, с. 297]. На думку У. Пропа, праца краўца не цэніцца сялянамі, бо яны прызнаюць толькі працу на зямлі і паважаюць фізічную сілу. Але хутчэй праблема тут зноў жа ў недаверы сялян да людзей з відавочнай іншасацыяльнай маркіраванасцю. Таму шчуплая і лёгкая постаць кволага краўца — мішэнь насмешак еўрапейскага фальклору. Аднак справядлівасць патрабуе адзначыць, што ў ім няма сатыры на прафесію: камізм дасягаецца кантрастам фізічнай слабасці краўца з яго знаходлівасцю і кемлівасцю, што замяняюць яму сілу. Якраз такі і «кравец з ног да галавы» Лейзар (М. Мойхер-Сфарым, «Маленькі чалавечак): «маленькі, лядашчы, з бледным тварыкам, вельмі спрытны, рухавы, як ртуць, з усімі кравецкімі звычкамі…» [76, с. 37]. У. Проп абсалютна дакладны ў думцы, што «праца, якая ўключае хаця б нязначную долю творчасці, не можа быць сама па сабе паказана камічнай» [14, с. 59]. І хоць ёсць людзі, якія не хочуць карміць краўца лішні дзень, а і яны клічуць Аляксандру («Краўцы і чаляднікі»), «калі ёсць якая добрая работа: кажух, жакетка, бравэрка ці бурка. За драбнейшую…

Аляксандра і брацца не хоча». У краўца адмысловы прафесійны кодэкс. Калі адчуе недавер, «закіпіць, зарыміць, зачмыхае… Бяда! Гатоў усё падраць, парэзаць і сам з машынаю к другому пераехаць», што і здаралася часам. «Папусціся толькі ўсякаму, дык не кравец, а пэцкаль зробішся, стань толькі кожнага слухаць» [9, с. 297-298]. У свой час сам Аляксандра быў чаляднікам ва «ўхвалёнага краўца Вінцэнтага», які не вельмі спяшаўся паказаць чаляднiку сакрэты майстэрства, каб той «у яго куска хлеба не адабраў, як сам шыць стане…». Такім парадкам выбыў Аляксандра тры «ўгоджаныя» гады і «невукам дадому вярнуўся» [9, с. 301]. Але няшчасце дапамагло. Пачалася вайна. «Другіх у маршавы роты гоняць, а яму пашанцавала, у швальню бяруць… Фронту таго праклятага здалёк не бачыў» [9, с. 301]. Апавяданне «Краўцы і чаляднікі» выходзіць за межы чыста побытавага аповеду. Акрамя «кодэксу гонару» майстра, у ім утрымліваюцца асноватворныя жыццёвыя пазіцыі беларусаў: не толькі «ўсё ўмець, ды не ўсё рабіць», але і «ўмельства за плячыма не насіць», «што зроблена, усё пойдзе на карысць», «мець спосаб да жыцця». Праз прыватныя жыццёвыя перыпетыі сваіх «дробных» у сацыяльным маштабе герояў Л. Калюга яшчэ раз падкрэслівае: не ваяўнічы народ беларусы; праца, а не вайна, — іхні шлях — і ўсяляк ратуе сваіх музыкаў («Нядоля Заблоцкіх»), «краўцоў і чаляднікаў» ад удзелу ў забойстве і рызыкі загінуць. У апавяданні «Бондар» З. Бядуля стварае вобраз здольнага рамесніка, які разглядаецца намі ў раздзеле «Канцэпцыя творчай асобы і творчасць як умова асабовага быцця героя». Гэты вобраз займае адметнае месца ў створанай пісьменнікам галерэі арыгінальных, непаўторных, незабыўных, як пісаў І. Навуменка, вясковых тыпаў. Ён годна працягвае традыцыйную ў беларускім фальклоры і літаратуры тэму мастака і мастацтва.

Нягледзячы на тое, што раман К. Чорнага «Трэцяе пакаленне» фармальна выходзіць за межы першай трэці ХХ стагоддзя, ёсць неабходнасць звярнуцца да створанага пісьменнікам вобраза краўца. Як піша М. Тычына, герой К. Чорнага «за гады бясконцага бадзяння… страціў нават уласнае імя і вядомы

ўсяму наваколлю сваёй прафесіяй, што стала для яго адначасова і мянушкай-прозвішчам. Так страціў за стагоддзі вандроўкі сваё імя і сам беларускі народ» [39, с. 357]. Даследчык ужывае онім Кравец як асабовае імя. І гэта невыпадкова: у кантэксце беларускай літаратуры створаны К. Чорным характар можа прэтэндаваць на ролю звыштыпа, бо ён «увасабляе… жыццё большасці беларусаў», якія не мелі «ні ўласнасці, ні зямлі, ні вольнай волі». Герой К. Чорнага «абраў сабе прафесію і спосаб жыцця, якія давалі яму хоць невялікую магчымасць быць гаспадаром уласнага лёсу» [39, с. 357]. Гэты вобраз «…захоўвае ў сабе вялікую маральную сілу» дзякуючы здольнасці нават у неспрыяльных умовах быць верным «ідэалам дабра, чуласці, чалавечнасці, памятаць пра хрысціянскія запаветы» [39, с. 358]. Эстэтычная вартасць вобраза краўца відавочная з таго, што, па сутнасці, гэта адзіны вобраз у рамане, які не пацярпеў часавай дэфармацыі. Яго асабовыя дамінанты ўвасабляюць асновы «нацыянальнага нязменнага» беларусаў, а сам вобраз краўца, які «хадзіў па людзях», збліжаецца з вобразам летапісца.

У перыяд буйных сацыяльных трансфармацый вобразы стабільнага робяцца менш яркімі і прывабнымі, затое вобразы перамен — больш яркімі і эмацыянальна насычанымі. Увагу пачынаюць прыцягваць прадметы, якія валодаюць вялікімі хуткасцямі, і самі хуткасці. Дынамічным падзеям аддаецца большая перавага. Мы знаходзім падобны матыў ужо ў літаратуры XIX стагоддзя (У. Сыракомля «Над калыскай»), дзе «пара» разглядаецца як фактар прагрэсу, які прэтэндуе на татальную ўладу над чалавекам.

Зірні — гэта ж пара прыносіць асвету,
З паровых катлоў, з параходаў імкнецца.
«Паровыя думкі» маланкай над светам
Лятуць вокамгненна ад сэрца да сэрца…
А дзе ж табе, хлопча, шукаць сваю долю,
Калі ў наваколлі хапае тых дзіваў?
Хіба табе шчасце якое дазволіць
Стаць за машыніста лакаматыва?! [60, с. 34].

У літаратуры «эпохі рубяжа» таксама з’яўляецца цікавасць да хуткасцей і тэхнічных дасягненняў і ўзнікаюць абумоўленыя гэтым рамантычныя сімвалы: адухоўленае жалеза, жалезны крык, чыгунныя песні і да т. п. Сярод мастацкіх характараў пашыраецца кола ***машыністаў.*** Вобразы, звязаныя з новымі матывамі, у беларускай прозе праламляюцца праз прызму этнанацыянальнай ментальнасці. Бадай, самы «апантаны», «закаранелы» чыгуначнік — гэта Панкрат Малюжыч у рамане К. Чорнага «Сястра». З’яўленне такога героя, як Андрэй Лятун у аднайменным апавяданні М. Лынькова, мы спрабуем паставіць у залежнасць ад вышэйзгаданай эстэтычнай тэндэнцыі, якая выклікала да жыцця, напрыклад, вобраз Homo volans (чалавека лятаючага) у Л. Андрэева (апавяданне «Палёт»). Андрэй «любіў пад’язджаць да станцыі з уласціваю толькі яму пыхай і смеласцю» [40, с. 434], а яго цягнікі не хадзілі, аляталі. У вобразе Летуна М. Лынькоў гэтак жа, як і Л. Андрэеў у вобразе Пушкарова, увасабляе спрадвечнае імкненне чалавека зазірнуць за далягляд і вызначыць мяжу сваіх магчымасцей. У рэалістычным плане беларускага апавядання гэты далягляд там, дзе «блішчаць пад месяцам рэйкі-істужкі» як «нязмерныя дарогі чалавечыя» [40, с. 439]. У хранатопе апавядання «Палёт» няма «наезженных путей, и в вольном беге божественно свободной осознала себя воля, сама окрылилась широкими крылами» [77, с. 362]. Душа Летуна «не прымае» магчымасці ехаць у вагоне пасажырам: «калі цягнік адыходзіць ад станцыі, Андрэй заўсёды просам просіць машыніста: “Родненькі, галубок мой, дай жа я правяду крыху”. Яму не адмаўляюць» [40, с. 446]. Тады стары машыніст «дрыжачай рукой націскае на бліскучы рэгулятар, напружваецца сам, як магутны паравоз, і, радасны, прыслухоўваецца…» да гарачага подыху машыны, прыгаворваючы часам у такт «усяму дрыжачаму паравознаму целу: «І ляцім жа, браткі! Э-эх, ляцім!.. Даганяй — не дагоніш…» [40, с. 446]. Пры відавочных адрозненнях сацыяльнага статусу герояў апавяданняў і абумоўленай ім мастацкай канцэпцыі асобы кожнага з іх, у абодвух творах можна вылучыць агульны матыў — фатальнай непазбежнасці,

абумоўленасці лёсу. «…Лёс, браткі, — ад яго не ўцячэш, — разважае Андрэй Лятун. — І на рэйках наш лёс, усю дарогу так і бяжыць за табою па рэйках, адстаць баіцца» [40, с. 440]. Лётчыкі ў апавяданні Л. Андрэева, рыхтуючыся да чарговага палёту, «и волновались и высказывали недовольство только для того, чтобы оградиться от судьбы, не показаться ей слишком благополучными, умилостивить маленькими неприятностями… для избежания большой и страшной» [77, с. 355]. З гэтай жа мэтай ніхто не прызнаваўся, на якую вышыню сёння разлічвае ўзняцца. І толькі галоўны герой апавядання Юрый Пушкароў не хаваў таго, што ён мае намер пераўзысці рэкорд вышыні. Здавалася, піша Л. Андрэеў, што ў прысутнасці гэтага яснага і цвёрдага чалавека стала слабейшым і само адчуванне Лёсу, пагрозлівага выпадку. Аднак на тое ён і выпадак, каб нельга было прадбачыць яго логікі. У апавяданні М. Лынькова гіне на парозе свайго маладога шчасця «адменны качагар» Пятрусь. Зварот да «машыннай» тэматыкі не азначае павароту ў светапоглядзе беларускага празаіка — ён застаецца нязменна гуманістычным, што выяўляецца і ў якасці створанага мастацкага характару, і ў прыёмах яго абмалёўкі. З аднаго боку, пісьменнік канстатуе, што «не жалезныя вочы, не сталёвыя рукі чалавек мае, а звычайныя… чалавечыя» [40, с. 435], аднак бывае, што «кулдыкнецца» паравоз пад адхон — і скончыўся яго век. А машыніст выберацца з-пад расшчэпленых колаў і праз дзень-другі зноў вядзе машыну. Шэраг эпізодаў апавядання аб’яднаны думкай «Чалавек жывучы, а дружба яшчэ больш жывучая» [40, с. 436].

Не меншая ўвага беларускімі празаікамі нададзена такой «літаратурнай асобе», як будачнік на чыгунцы. Гэтая прафесія робіць чалавека летуценнікам, што дакладна передае герой Л. Калюгі Клемас Вітка: «Цудоўна позіркам праводзіць неўтаймаваныя вокны… Назіраць спакойна людскую мітусню й усведамляць, што сам яе самохаць адцураўся» [9, с. 499]. Пры гэтым не варта ўспрымаць вобраз чыгункі звужана, толькі як сімвал цывілізацыі — «хваробы, на якую павінны перахварэць усе народы, што аб’ядноўвае ў сабе род чалавечы» [78]. Вобраз

чыгункі і сумежныя з ім вобразы выступаюць своеасаблівай праекцыяй асабовых якасцей герояў. Напрыклад, «сам самохаць» — якая «канцэнтрацыя» свабоды ў асобе! Вельмі значнае месца займае матыў чыгункі і ў рускай прозе азначанага намі перыяду. Так, у рамане А. Платонава «Чэвенгур» адносіны да паравозаў у шэрагу выпадкаў выступаюць важнейшым крытэрыем ацэнкі асобы героя. «Машинист-наставник, сомневающийся в живых людях старичок... так больно и ревниво любил паровозы, что с ужасом глядел, когда они едут». Каб была яго воля, ён бы ўсе іх паставіў на вечны спакой, каб не калечыліся грубымі рукамі невукаў. Ён лічыў, што «люди живые и сами за себя постоят, а машина — нежное, беззащитное, ломкое существо...» [28, с. 36]. Другі герой рамана, Захар Паўлавіч, у час працы на чыгунцы атрымаў прозвішча «Тры васьмушкі пад разьбу», якое яму спадабалася больш, чым хрышчонае, бо «как-то телесно приобщало» героя «к той истинной стране, где железные дюймы побеждают земляные вёрсты» [28, с. 56]. Акрэсліваючы кола каштоўнасцей героя, празаік адзначае, што ён «к людям и полям относился с равнодушной нежностью, не посягая на их интересы» [28 с. 24]. Да пэўнага часу Захара Паўлавіча, «никогда не интересовавшегося людьми», «трудно было рассердить… Он знал, что есть машины и сложные мощные изделия, и по ним ценил благородство человека…» [28, с. 33]. Дзіўная любоў героя да цягнікоў можа быць вытлумачана не толькі асаблівасцямі хранатопу, які абумовіў наяўнасць гэтага матыву ў мастацкай прозе, але і гуманістычнай ідэяй, закладзенай аўтарам у змесце вобраза Захара Паўлавіча: ён, адзначае пісьменнік, «наблюдал в паровозах ту же самую горячую взволнованную силу человека, которая в рабочем человеке молчит без всякого исхода» [28, с. 55]. Дынаміка адносін «да машын і вырабаў», як гэта адбываецца з Захарам Паўлавічам, можа сведчыць пра змены ў светапоглядзе асобы. Пад старасць «машины и изделия его уже перестали горячо интересовать: во-первых, сколько ни работал он, всё равно люди жили бедно и жалобно, во-вторых, мир заволакивался какой-то равнодушной грезой…» [28, с. 64]. Акрамя ўсяго

сказанага, сімвалічны вобраз паравоза варта разглядаць і ў кантэксце супярэчнасці паміж культурай і цывілізацыяй. «…Бязмежна дужы, як паравоз, што па рэйках імчыць вагоны, адчайна кволы, як той жа паравоз, калі на рэйкі кінуць усяго толькі камень <…> розум патрабуе, каб з ім абыходзіліся асцярожна», — сказаў у 1908 годзе Л. Андрэеў. Гуманная прырода гэтага дару, лічыў ён, можа быць разбурана, калі ім карыстаюцца ў злачынных мэтах, як і душа злачынцы [79]. Аднак у прозе першай трэці XX стагоддзя сімвалічны вобраз чыгункі, цесна звязаны з матывам шляху, набывае і станоўчыя канатацыі. Імкненне зрушыцца з месца, паехаць у новыя мясціны — не толькі адметная антрапалагічная якасць чалавека, але і паказчык дынамікі літаратурнага характару. Дастаткова ўспомніць, колькі старонак прысвечана дарогам увогуле, і чыгунцы ў прыватнасці, у трылогіі Я. Коласа «На ростанях». «Чуваць далёкае груканне поезда. Настаўніку робіцца весялей… …Выплываюць са змроку два агеньчыкі, як вочы добрага прыяцеля. …Гэтыя два агеньчыкі і гэтае тухканне, што ажыўляюць начную пустэлю, мімаволі напрошваюцца на параўнанне з тым невядомым новым, прыход якога адчуваюць ужо чуткія вушы… загнаных у цёмныя норы людзей» [16, с. 958-959]. Самі «чыгунныя песні», у сваю чаргу, вызначалі сюжэты, бо сюжэт — гэта не толькі сістэма падзей, арганізаваная ў аповед. У сюжэце выяўляюцца арганічныя сувязі падзейнага пачатку з літаратурным характарам: падзейнасць звязана з учынкамі герояў, якія ў псіхалагізаваным сюжэце самі робяцца «творцамі» падзей, выяўлення чалавечых сімпатый і антыпатый. Герой Л. Калюгі паэт Арсень Пакумейка склаў зборнік вершаў «На пераездзе». «У… тым зборніку хадзілі каравыя змазчыкі, паілі колы, каб менш ад іх звягі, плётак у дарозе было. Як рэалістычныя дэталі, тырчаў увесь гэты народ на паэтавым пераездзе…» [9, с. 432].

А. Лазурскі ў свой час папярэджваў, што псіхалогія як галіна чалавечых ведаў «у сваім імкненні зрабіцца прыкладной навукай ідзе не па тым шляху; гэты шлях павядзе толькі да поўнага падпарадкавання асобы тэхнічнай машынападобнай

культурай. …Можа стацца, што жывая чалавечая асоба будзе канчаткова задушана» [48]. Мастацкі след гэтай дэструктыўнай тэндэнцыі заўважны ў беларускім «маладнякоўскім» апавяданні. Бязногі Яўмен Грак (М. Зарэцкі, «На чыгунцы»), вяртаецца ў 1919 годзе са шпіталя. Едзе «проста ў свет… бо родны край за мяжой, няма ні сям'і, ні кута, дзе прыхіліцца» [61, с. 225]. Напачатку герой адчувае сябе ў цеснай цяплушцы «гаспадаром, які зрабіў сваю справу і адпачывае цяпер пасля працы» [61, с. 220]. Аднак лёс злосна пакпіў з яго, падарыўшы надзею на простае чалавечае шчасце, а потым бязлітасна адабраўшы яе: калека адстаў ад цягніка, на падножку якога паспела ўскочыць дзяўчына, яго «жонка». Яе таксама звалі Надзея (а можа, гэта проста пачулася Яўмену ў ляскаце колаў).

Яшчэ большую трагедыйнасць надае матыў чыгункі апавяданню М. Зарэцкага «Кветка пажоўклая». У чаканні Гарновай, якая неспадзеўкі сышла некуды ўночы, Булановіч пакутаваў у трывожных здагадках да шэрай раніцы, пакуль не «прыляцеў знадворку даўгі, гулкі гудок цягніка… працяў Булановіча сударгавай дрыготкай. Ён пачуў у ім злавеснасць нейкую, нейкае страшнае напамінанне» [61, с. 214]. Герой стараецца стрымаць свой неспакой, але слабая надзея згасла, калі ён убачыў на вакзальнай падлозе «нешта накрытае брызентам»: Булановіч «добра ведаў, што можа зрабіць з чалавекам жалезны волат» [61, с. 217]. І ён не памыліўся…

З матывам чыгункі звязаны яшчэ адзін мастацкі тып — ***злодзей,*** які папаўняе шэраг створаных беларускімі празаікамі традыцыйных характараў герояў, «жулікаватых» не толькі ў маральных, а і ў сацыяльна-прававых адносінах. Тыповасць падобных герояў у прозе «эпохі рубяжа» вызначаецца наступным: жулікі, ахарактарызаваныя ў сацыяльна-маральным плане, — гэта асаблівая катэгорыя індывідаў, якая раней за іншых і лепш за іншых умее выкарыстаць усялякую свабоду, што з'явілася ў грамадстве [59, с. 161]. Аналіз найбольш яркіх вобразаў дае магчымасць зразумець, чаму, напрыклад, сучасныя даследаванні асобы не адмаўляюць у дасціпным розуме махлярам. Клемас Вітка, герой Л. Калюгі, адмыслова глядзіць на перспектыву

«стаць злодзеем, што крадзе ў цягніках». Яго цікавіць працэс, што патрабуе амаль навуковай працы, а затым і артыстызму: «вывучэнне раскладаў цягнікоў і належныя, з усіх бакоў абгрунтаваныя высновы з яго... Тут выступаеш у самай складанай, самай адказнай ролі — пасажыр, чалавек, які нічым ад рэшты людзей не розніцца: у цябе стандартны чамадан, тыпова пасажырскага памеру й колеру, каб яго лёгка было пакінуць, а другі, якраз гэтакі, сабе "праз памылку" ўзяць; на табе стандартны, памеру й колеру дарожны падношаны пасажырскі гарнітур, на каторым няма ніводнае… прыкметнае плямы, які нічым запомніцца не можа. Адно розныя амплуа… хто з табою — такі й ты, тут патрэбны павярхоўныя энцыклапедычныя веды, але йзноў без ніякіх уласных экстравагантных ідэй...» [9, с. 122]. «Зладзеяватыя» героі беларускай прозы ўяўляюць сабой не абсалютнае зло, а тое, у якім «хвалюецца стыхія дабра». Трэба адзначыць, што ў нечаканы камплімeнтарны кантэкст ставіць такі чалавечы тып, як злодзей, Біблія: «Лепш злодзей, чым той, хто заўсёды лжэ» [Сірах 20, 25]. Адносіны беларускага селяніна да злодзеяў выявіў у апавяданні «Горкі агрэст» У. Галубок. Уладальнік пекнага саду Глячок гневаўся не за тое, што хлопцы часам церушылі смачныя яблыкі, а за тое, што нявечылі дрэвы. Неяк уночы Гляк з сынам высачылі двух злодзеяў, адзін з якіх уцёк, а другому гаспадар «як авадзень, учапіўся за карак…» [19, с. 483]. Кара была надзвычай дасціпнай: злодзея без нагавіц і кашулі пацягалі з канца ў канец па агрэсце… Калі ж ён пакаяўся і даў слова, «што апошні раз, — пакінулі» [19, с. 484]. Праз дні два, калі непазнаны злодзей, які яшчэ не мог сесці, быў запрошаны на хрэсьбіны, яго правіна выкрылася. Самым дзейсным пакараннем стаў рогат гасцей на заўвагу «Садзіся, тут жа агрэсту нямашака!». Уцякаючы, чым мацней перабіраў нагамі, тым гучней чуў здзеклівыя словы… «Акуратны, нефальшывы» злодзей паказаны ў аднайменным апавяданні З. Бядулем. Гэты вобраз разглядаецца ў раздзеле «Асоба і ўласнасць у беларускай прозе першай трэці ХХ стагоддзя».

Аналізуючы асаблівасці беларускай прозы «эпохі рубяжа», В. Каваленка адзначаў, што ў ёй у 20-я гады яшчэ «захоўваўся

адпаведны гуманістычна-рэвалюцыйны настрой. Эмацыянальна гэты настрой мог перадаць толькі адзін від мастацтва — музыка, якая ў літаратуры той пары становіцца знакам рэвалюцыйнага светаадчування. Яна… натхняла пачуццёвую гатоўнасць змагацца за новае ў жыцці… У апавяданнях М. Лынькова… К. Чорнага, М. Зарэцкага і іншых пісьменнікаў музыка мае нейкае сакральнае значэнне ва ўнутраным свеце іхніх персанажаў» [39, с. 377]. Сувязь паміж музыкай і рэвалюцыяй, няпростая, апасродкаваная, існуе ў апавяданнях М. Лынькова 20-х гадоў. Музыка кранае душу чалавека, які верыў у абнаўленне, у апавяданні К. Чорнага «Новыя людзі». Моцна прывязаны да сваёй музыкі званар у апавяданні А. Бабарэкі «Званіў званар». У апавяданнях М. Лынькова «Маньчжур» і «Кларнет» (абодва напісаны ў 1928 годзе) музыка таксама захапляе персанажаў як надзея на збавенне ад забойчай прозы жыцця і як чаканне радасных перамен. У пазнейшым апавяданні «Баян» (1933) таксама ёсць персанаж, які «хварэе» на гармонь. Але, напісанае па кан'юнктурных прычынах, «апавяданне не магло быць праўдзівым ні па фактычным матэрыяле, ні па псіхалагічнай характарыстыцы персанажаў». Ёсць асобныя праўдзівыя штрыхі, як, напрыклад, пра спецыялістаў-інтэлігентаў, што працуюць на будаўніцтве канала на становішчы вязняў і па загаду спланавалі будучы канал. Таксама даволі выразная думка аб тым, што «падкантрольная музыка» запатрабуе ад героя «адмовы ад сябе, ад уласнай творчай самастойнасці. Падазрэнні Андрэя Андрэевіча аказаліся не дарэмнымі. Ён ігнаруе баян, з-за якога трэба паступіцца душой музыканта… » [39, с. 379-380]. Зусім іншую канцэпцыю мае вобраз музыканта Эдуарда Львовіча ў рамане М. Асаргіна «Сіўцаў Вражак» (1931). Ён творца-прарок, аўтар «больной и тревожащей пьесы» з красамоўнай назвай «Opus 37». Празаік разам са сваім героем паэтапна прасочвае нараджэнне музычнага твора, у поліфаніі якога прасочваюцца тэндэнцыі ўмацавання таталітарнай дзяржавы. «Вступление понятно и законно; так начинается многое. Во вступлении есть логика и внутреннее оправдание. Но вдруг

тема… прорезывается… какой-то музыкальной царапиной, раскалывающей её затем сверху донизу. …Царапина углубляется… треплет концы, путает всё в клубок трагической неразберихи. Момент отчаянной борьбы, исход которой неведом. Теперь — самое основное и самое страшное по последствиям. Нити выправляются, концы вытягиваются из клубка, уже слышен авторитетный волевой приказ (басы!), и вдруг — полный паралич логики: именно в волевых басах рождается измена! <…> Страница преступная, непозволительная, — но это же сама правда, сама жизнь! <…> Нет сомнения, что “Opus 37” — изумительное произведение. …Но кем нашептано? Дьяволом? Смертью? <…> И вдруг… он понял: “Гениальное постижение!” <…> “Opus 37” создан гением» [29, с. 602-603]. Вобраз музыкі вылучаецца сярод найбольш значных прэцэдэнтных вобразаў, якія выкарыстоўваліся беларускімі празаікамі ў першай трэці XX стагоддзя. У. Конан разглядае яго як «архетып чароўнага музыкі» [71, с. 508] і адзначае той сакральны сэнс, які гэты вобраз набыў у эліністычнай культуры, зрабіўшыся сімвалам трагедыі мастацкага таленту і генія. Таксама філосаф акцэнтуе ўвагу на тым, што ў корпусе беларускіх народных казак ёсць цыклы твораў на агульнаеўрапейскі матыў «чароўная дудка» [71, с. 510]. Гэты матыў творча пераасэнсаваны М. Зарэцкім у рамане «Сцежкі-дарожкі» і служыць мэце вытлумачэння экзістэнцыйнага выбару галоўнага героя, Васіля Лясніцкага. У беларускай прозе адбілася і традыцыйнае народнае ўяўленне пра вобраз музыкі як неадназначны, амбівалентны: «З музыкі ніколі не будзе добрага гаспадара, бо калі музыка грае, то чорт скача. <…> Каб ведаў, што сын будзе музыка, то б лепш пахаваў яго маленькім. <…> Музыка другіх весяліць, а сам плача ды ўздыхае, бо долі не мае» [71, с. 513]. Але разам з тым народны партрэт таленавітага музыкі-самавука мае і пазітыўныя рысы: «Музыка ўжо такі родзіцца, бо не кожны можа наўчыцца йграць, а музыка сам навучыцца» [71, с. 513]. Абодва гэтыя пункты погляду ўвасобіліся ў мастацкім уяўленні Л. Калюгі пра музыку (вобраз Вінцэнта Заблоцкага ў аповесці «Нядоля Заблоцкіх»).

Абгрунтаванне творчасці як адной з дамінант нацыянальнага характару беларусаў, дадзенае І. Абдзіраловічам, а таксама шырокая прадстаўленасць вобраза пастуха (падпасвіча) у беларускім ліра-эпасе і эпасе першай трэці XX стагоддзя дазваляе вылучыць меркаванне пра самабытнае спалучэнне ў ёй антычнага, арфічнага, архетыпу і традыцый народнай мастацкай творчасці. Па лесвіцы мужыцкай навукі, не мінаючы прыступак падпасвіча і пастушка, узнімаюцца коласаўскі Сымон-музыка і Сымон-Салавей З. Бядулі. Эстэтычна мэтазгодным трэба лічыць у святле гэтых разважанняў і выбар антрапоніма абодвума пісьменнікамі. Імя «Сымон» азначае «пачуты», «Бог пачуў», «пачуты Богам у малітве» [51, с. 265]. У сваю чаргу, гэтая акалічнасць вымагае разгледзець вобраз пастуха ў біблейскім кантэксце. Земляробства і пастухоўства — найстаражытнейшыя прафесіі чалавека. «Менавіта пастухі пасля Авеля паўстаюць як пазітыўныя персанажы Бібліі. Пастух надзелены не толькі знешнім вострым зрокам і слыхам, але і… унутраным: ён можа пачуць тое, што не чуюць іншыя, — заклік Божы» [80, с. 165-166]. Падобныя якасці мае герой Я. Коласа дзед Курыла, які, у адрозненне ад іншых, разгледзеў талент у Сымонку.

«У савецкіх пісьменнікаў, — сцвярджаў У. Набокаў, — сапраўдны культ жанчыны». Яна з’яўляецца «ў двух галоўных разнавіднасцях: жанчына буржуазная, якая любіць мяккую мэблю і духі і падазроных спяцоў, і жанчына-камуністка (адказная работніца ці палымяная неафітка)… яна маладая, бадзёрая, удзельнічае ў працэсіях, уражвае працаздольнасцю. Яна — помесь рэвалюцыянеркі, сястры міласэрнасці і правінцыйнай паненкі. Але, акрамя ўсяго, яна святая. Яе выпадковыя любоўныя захапленні і расчараванні не лічацца: у яе ёсць толькі адзін жаніх, класавы жаніх — Ленін...» [36].

У рамане М. Зарэцкага «Сцежкі-дарожкі» якраз і прадстаўлены два такія ***тыпы жанчын*** — Раіса Шэмпель і Ніна. Вобраз Раісы нетыповы для літаратуры сацыялістычнага рэалізму, але яму нельга адмовіць у прыцягальнай загадкавасці, складанасці, наяўнасці выразных індывідуальных рыс. Такія «сацыяльныя ролі» і іх носьбіты ў мастацтве на дадзеным этапе рабіліся

нежыццяздольнымі, чым і абумоўлены інтрыгуюча-трагічны фінал рамана. «Варта… злёгку перакінуць у памяці змест сучаснай беларускай літаратуры, — пісаў у 1929 годзе Ф. Купцэвіч, — каб заўважыць той факт, што жанчына ў ёй з’яўляецца ў большасці выпадкаў або аб’ектам “страсти бурной” (М. Зарэцкі), ціхага ўздыхання, як “предмет любви” (Жылка, Лужанін, Маракоў і інш.), страшэннай разбэшчанасці (Зарэцкі, Дудар, Мурашка) або ўрэшце аб’ектам “гуллівых” эксперыментаў (Цішка Гартны) і зусім рэдкай з’явай прамільгне вобраз жанчыны-грамадзянкі. Гэтым, безумоўна, мы не хочам сказаць, што трэба выкрасліць з аб’ектаў мастацкай творчасці элементы кахання ці там чаго іншага. Усё, што жыццёва, усё можа быць і павінна быць узята як аб’ект літаратуры, як мастацтва. Мы толькі хочам, каб нашы пісьменнікі за дрэвамі не гублялі лесу…» [45, с. 425-426]. Крытык упэўнены, што «вялікая беларуская жанчына, работніца і сялянка, праз мастацкі талент К. Чорнага пакажацца ва ўсёй сваёй велічы грамадскай і прыгожасці чалавецкай» [45, с. 426]. Аднак час паказаў, што гэта не Зося Тварыцкая…

Абагульненасць вобраза Ніны (М. Зарэцкі, «Сцежкі-дарожкі») падкрэсліваецца ўжо тым, што яна, як і яе брат Андрэй, нідзе не называецца па прозвішчы. Калі вярнуцца да набокаўскага азначэння «новай жанчыны», то адносна Ніны яе характарыстыкі будуць эвалюцыянаваць у такім напрамку: правінцыйная паненка, сястра міласэрнасці, рэвалюцыянерка. Абсалютна палітычна індыферэнтная на першых старонках рамана, да яго фіналу Ніна робіцца палымянай прыхільніцай бальшавікоў, што не абгрунтавана як лагічна, так і эстэтычна. Сюжэт рамана не пераконвае ў тым, што Лясніцкі кахае ці раптам пакахаў Ніну. Хутчэй іх, як трэскі на хвалях, прыбіла адно да аднаго бурлівая плынь часу. У многім канцэпцыю характару гэтай гераіні вызначае імя, хоць на першы погляд у ім цяжка вылучыць трывалую сэнсава-каштоўнасную дамінанту. Як адзначае М. Мушынскі, у паводзінах дзяўчыны многае ішло ад цвярозай развагі, а не ад шчырага сэрца: «Ніна спачатку зажадала мець дзіця ад Халімы, потым спрабавала адказаць узаемнасцю на

пачуцці Славіна, а ў фінале мы бачым, што яна, пэўна, стане сяброўкай Лясніцкага» [39, с. 520]. На карысць гэтай версіі працуе і празрыстая семантыка антрапоніма: каму ж, як не «царыцы», стаць сяброўкай «цара» і ўвесці яго ў сям'ю камісара? (Грузінскае імя Ніно паходзіць з асірыйскай мовы і азначае «царыца» [22, с. 322]). У фінале рамана Ніна, якая на ўсім працягу твора не вылучалася як свядомая рэвалюцыянерка, «іранічна і рэзка» адказала на запытанне Халімы, ці жыве «дзяцёнак»: «Я ахвяравала яго на рэвалюцыю…» [35, с. 341]. У гэтым, здавалася б, прыватным выпадку з жыцця жанчыны ўтрымліваецца драматычная заканамернасць — у экстрэмальных умовах жанчыны могуць пераўзыходзіць мужчын сваёй агрэсіўнасцю. У маральным плане грамадства нясе страты, маштаб якіх наўрад ці можна ацаніць у межах аднаго пакалення. Тое, што Ніна свайго сына ахвяравала на рэвалюцыю, не ставіць яе вышэй за Халіму, які, паводле ўласных слоў, «…з радасцю яго б задушыў, каб… не стаў такім… паслухмяненькім…» [35, с. 341]. У гэтым жа шэрагу жаночых вобразаў стаіць гераіня М. Лынькова Рыпіна Скварчун («Радо») і, у пэўнай ступені, Марына Гарнова з апавядання М. Зарэцкага («Кветка пажоўклая»). Гарнова не лічыла «нікога такімі ворагамі, як сваю радню…». Смяротны прысуд брату яна падпісала сама, за што бацька пракляў яе. «Напружаная ліхаманкавая праца» ўсё ж не змагла дашчэнту вынішчыць гэты след у яе свядомасці… Як адзначае І. Шаладонаў, «самазабойства гераіні пацвярджае, што ў ёй захаваўся той духоўны стрыжань, які не дазваляе падмяніць разуменне сумленнага, чэснага ўчынку перавагай амаралізму, карысці, жорсткасці, бяздумнасці, у якім бы выглядзе яны ні выступалі». Трагедыя Гарновай, на думку даследчыка, у тым, што, заўважаючы «страшную праўду рэальнага жыцця, яго вялікую несправядлівасць», яна «з лёгкасцю ўсвядоміла практычную непазбежнасць і маральную апраўданасць сацыяльных змен» [81, с. 122]. У прозвішчы гераіні ўгадваецца спалучэнне асноў лексем «новая» і «гора»; яно таксама асацыятыўна ўзводзіць да Цётчынага «Нас кавалі ў пламенні» (у горане). Вобраз Макрыны («Сцежкі-дарожкі») здаецца жыццёва простым, аднак у ім мы таксама схільны бачыць трагічную

сімволіку. Імя гераіні мае «сімвалічна празрысты патэнцыял» [82, с. 143]. Свае мары «Лясніцкі злучаў толькі з вёскай» [35, с. 50], вызначаючы і ўласныя адносіны да рэвалюцыі тым, наколькі яна адпавядае інтарэсам яго «палявых» і «лясных» аднавяскоўцаў. «Вёска і Макрына — палюбоўніцы горкія, крушынавая радасць яго…» [35, с. 22]. У вёсцы «шмат слёз, шмат гаркоты. Там горкая ўсмешка Макрыніна… топіць усё, пакрывае ўсё чыста сваёй гаркатой» [35, с. 46]. Хоць вобраз Макрыны мае індывідуалізаваныя рысы, ён усё ж у большай ступені ўяўляецца абагульненым вобразам беларускай вёскі. Многія эпізоды твора, звязаныя з вобразам Макрыны, пацвярджаюць, што вёска для Лясніцкага як «зямля абяцаная», бяспечная першасная тэрыторыя. Андрэй, герой апавядання Р. Мурашкі «Пытанні», перажывае падобныя адчуванні: «Далёка па бруку недзе загрукалі калёсы. І ўспамянулася вёска. Як там прыгожа цяпер, лёгка дыхаць, араць, баранаваць, працаваць у поце, купацца ў рэчцы» [61, с. 225]. Гэты матыў, увогуле распаўсюджаны ў беларускай літаратуры, надзвычай выразны ў п’есе «Тутэйшыя», дзе героі, носьбіты аўтарскай канцэпцыі жыцця і чалавека, імкнуцца ў вёску. Трагізм вобраза Макрыны бачыцца нам у тым, што на прыкладзе звязанай з ім сюжэтнай лініі відаць: вёска «аддалася» камісару і мусіць быць яму вернай. А ён, як гаварылася на першых старонках рамана, «чужы, наезны… не мае нічога супольнага з вясковай сялянскай сям’ёй» [35, с. 140]. Акрамя таго, не пакідае думка: Васіль страціў у асобе Макрыны свой звыклы свет, а ці набыў увесь?.. І, не прымаючы філасофіі Нікадзіма Славіна пра слабага і «сільнага», ён, па сутнасці, стаў на гэтым жыццёвым этапе ахвярай апошняга: «сільны бярэ, бо ён скарыстае, — поўнасцю, без астачы, а слабы толькі папсуе, памусоліць…» [35, с. 315].

Важнае месца ў літаратуры дадзенага перыяду займаюць ***вобразы моладзі.*** Яна паказваецца такою, «якою… павінна быць, і якою быць не павінна» [36]. Традыцыя стварэння вобразаў перадавых прадстаўнікоў маладога пакалення ўзыходзіць да класічнай рускай літаратуры. Ужо ў рамане «Д’яблы» Ф. Дастаеўскім акрэслены абрыс сучаснай яму «новай

легкадумнай і сацыяльнай моладзі» [38, с. 86], дзе скарыстаныя празаікам эпітэты выступаюць нечаканымі кантэкстуальнымі сінонімамі. І. Бунін у аўтабіяграфічным рамане «Жыццё Арсеньева» развівае гэты вобраз у сучасных яму ўмовах. «Чем вообще созданы были “хождения в народ” дворянских детей, их восстание на самих себя, их сборища, споры, подполья, кровавые слова и действия? ...Идеи идеями, но ведь сколько… было у этих юных революционеров и просто жажды весёлого безделья под видом кипучей деятельности, опьяненья себя сходками, шумом, песнями, всяческими подпольными опасностями… мечтами об обысках и тюрьмах, о громких процессах и товарищеских путешествиях в Сибирь, на каторгу, за Полярный круг!» [83, с. 72-73]. Аднак і гэтую ацэнку нельга лічыць вычарпальнай. Асабіста перажыўшы «эсэраўскую рамантыку», М. Асаргін пісаў у рамане «Сведка гісторыі»: «В дни России, отодвинутые в историю великой войной и величайшей революцией, никто не спрашивал, почему… русская девушка, воспитанная не хуже других и не менее отзывчивая на доброе, бросала родной дом и ученье и уходила в ряды тех, кого одни называли преступниками, другие — святыми. Это было так же просто и естественно и так же мало, как подать копейку нищему или броситься в воду спасать утопающего. Даже не было подвигом: только проявлением душевной чуткости и сознания невозможности поступать иначе. <…> Нельзя же читать книжку, пить чай или спать, когда рядом люди борются и гибнут» [52]. У творах беларускай прозы пачынаючы з «Успамінаў» (1921) Ядвігіна Ш. таксама адбіліся рамантычныя ідэалы, звязаныя з прагай і пошукам свабоды і справядлівасці. Ядвігін Ш. расказвае пра арышты студэнтаў і жыццё ў Бутырках, у так званай агульнай камеры, калі часам бывала тужліва з-за невядомасці лёсу, але ва ўсіх было чыстае сумленне і вера ў будучыню. Студэнты выпускалі рукапісную газету, жартавалі з турэмнага начальства. Аднойчы наладзілі канцэрт, на якім са сваімі нацыянальнымі песнямі і танцамі выступілі рускія, украінцы, літоўцы, латышы, каўказцы, палякі. Пасля канцэрта члены Мінскага зямляцтва доўга не спалі. Размова ў іх ішла пра

Беларусь, пра яе долю, яе цудоўныя песні, якіх не пачулі на канцэрце. Тут жа, у Бутырках, было вырашана заснаваць першы беларускі гурток моладзі ў Маскве і любымі сродкамі — легальнымі ці нелегальнымі — адраджаць беларускую культуру, узнімаць нацыянальную самасвядомасць народа.

Аб сцвярджэнні ў сацыяльнай прасторы тыпу ***рэвалюцыянера*** сведчаць «Успаміны» А. Уласава, які адзначае наступныя факты: «…Помню, у трэцім класе на «Законе божым» мы даведаліся, што на ст. Баркі зрабілася крушэнне, і цар шчасцем выратаваўся ад смерці. Зрабілі гэта людзі, што ідуць проці цара. Гэта камбінацыя двух сіл навяла нас на новыя думкі. …Мы жылі на Садовай вуліцы, у нас заняў пакой нейкі студэнт. Раз ён выкінуў за акно парваную бумажку. Я яе прачытаў. Гэта была пракламацыя. Я тады канкрэтызаваў рэвалюцыянераў са студэнтамі» [45, с. 22].

Ідэя свабоды выступае як вядучая не толькі ў перыяды рэвалюцыйнага ўздыму, а і ў перыяд рэакцыі і выяўляецца ў чалавечай асобе, здольнай на выключны ўчынак. Больш таго: у перыяд рэакцыі такі тып героя набываў асаблівую сацыяльную значнасць. Адным з першых вобразаў рэвалюцыянераў з'яўляецца Сашка Жэгулёў, загаловачны герой рамана Л. Андрэева, прататыпам якога паслужыў беларус Аляксандр Савіцкі. Жыццёвы ўзор Аляксандра Савіцкага натхніў на стварэнне вобраза барацьбіта за свабоду, і «маскоўскага беларуса» Якуба Брайцава (раман «Паміж балот і лясоў», 1913). «…Паміж балот і лясоў Беларусі не патухла полымя рэвалюцыйнай барацьбы. Яно падтрымлівалася партызанскай народна-рэвалюцыйнай партыяй Савіцкага. Нядаўнія героі рэвалюцыі… не маглі змірыцца з думкай пра незваротную страту свабоды і шчасця…» [84, с. 58]. Сама ідэя зноў узняць рэвалюцыйнае паўстанне ў той час была нерэальнай, як памылковай была і тактыка партызанскай барацьбы, абраная дзеля гэтай мэты. І ўсё ж асобныя кіраўнікі руху сваёй адданасцю ідэі свабоды і смерцю ў імя яе пакінулі па сабе памяць у народзе. Да іх ліку варта аднесці і беларуса Аляксандра Савіцкага. На працягу трох гадоў яго імя грымела па ўсёй Расіі. Царскі ўрад, які задушыў

рэвалюцыю, меў вялікія цяжкасці ў барацьбе з Савіцкім і яго арганізацыяй. Цяжка не пагадзіцца, што Савіцкі быў незвычайна адораны чалавек і здольны арганізатар. На жаль, у рамане няшмат арыгінальных сродкаў стварэння вобраза героя, што досыць лёгка вытлумачваецца аб’ектыўна, перадусім актыўнай «эксплуатацыяй» Я. Брайцавым папярэдняй кніжнай традыцыі, што ў асобных эпізодах рамана дасягае якасці некрытычнага запазычвання. У пэўнай ступені Савіцкі — «літаратурны гамункулюс» [72, с. 161], які ўзяў ад пушкінскай першаасновы некаторыя тыповыя рысы «чалавека свабоднага». Гэта найперш датычыць шматлікіх прамых аналогій у раманным лёсе пушкінскага героя Уладзіміра Дуброўскага і героя рамана Я. Брайцава. Таксама несумненна літаратурная вучоба Брайцава ў Л. Андрэева, што найперш датычыць канцэпцыі вобраза героя-бунтара. «Рамантычны разбойнік» Астроўскі, прататып Дуброўскага, «чуў у сабе багатырскую сілу і любіў свабоду ў сваім разуменні» [85, с. 113]. Ён рабаваў пераборліва: у каго лішняе, адбіраў гэтае лішняе, а сустрэўшыся ў лесе ці на дарозе з жабраком, дзяліўся з ім тым, што сам меў. Аналагічным разуменнем свабоды надзяліў свайго героя і Я. Брайцаў. Ён часта падкрэслівае тыпалагічнае падабенства вобразаў Савіцкага і Дуброўскага. Рысы тыповага рамантычнага героя адбіліся і ў партрэтнай характарыстыцы Аляксандра Савіцкага, дадзенай Брайцавым: «За сталом сядзеў малады чалавек гадоў дваццаці двух». Выраз яго твару меў «адценне мужнасці і волі… На маладым абліччы ўжо прыкметныя былі маршчыны і паглыбіліся складкі; відаць, многае паспеў адчуць і пераважыць гэты юнак, але нішто не зламала яго ўпартай натуры…» [84, с. 74].

У рамане «Паміж балот і лясоў» адчувальна, кажучы словамі У. Набокава, памкненне «да прастаты, яшчэ не асвечанай натхненнем, і да павучальнасці, яшчэ не пазбаўленай пафасу» [36]. Эстэтычную вартасць створанага Брайцавым вобраза рэвалюцыянера зніжае некрытычнае спалучэнне агаленага дыдактызму, што выглядае на пачатку ХХ стагоддзя пэўным анахранізмам, з адкрытай публіцыстычнасцю. І ўсё ж празаік не проста запазычыў чужы сюжэт, а імкнуўся зрабіць яго сваім,

напаўняючы сучаснымі яму ідэямі. Адбылася пераацэнка вядомага мастацкага вобраза-тыпа, што паказвае апазіцыя Дуброўскі — Савіцкі. Таму мы пакідаем за межамі свайго даследавання ідэйна-мастацкую ацэнку твора ў цэлым — ён цікавіць нас перадусім тым, што запоўніў своеасаблівую нішу ў гісторыі нацыянальнай літаратуры, звязаную з увасабленнем вобраза бунтара, змагара, рэвалюцыянера не паводле прыналежнасці да той ці іншай партыі, а па сваёй унутранай асабовай дамінанце. Брайцаў не лепіць з Савіцкага «анёлападобнага» тэрарыста, за што, напрыклад, на падставе «Апавядання пра сямёра павешаных» некаторыя сучасныя даследчыкі дакараюць Л. Андрэева. Паказальна, што Савіцкі ў адным з эпізодаў чытае гэтае апавяданне. Можна разглядаць такі сюжэтны элемент як мастацкую дэталь, што сведчыць пра асэнсаванне героем тупіковасці абранага ім шляху барацьбы, немагчымасці яе іншага фіналу. Асновай для рэалізацыі асобы ў сваіх творах пісьменнік зрабіў стан бунту. Але Я. Брайцаву бракуе глыбокага псіхалагічнага даследавання чалавека. У творы прысутнічае песімістычны кампанент, абумоўлены аўтарскім усведамленнем таго, што дасягнуць свабоды, абуджэння самасвядомасці і захаваць цэласнасць чалавек можа толькі ў пакутах і нягодах, якія часта прыводзяць яго да смерці. Менавіта духоўны неспакой, народжаны трагічнымі абставінамі, у якіх аказваецца герой, здольны або адкрыць тое лепшае, што ёсць у асобе, або, наадварот, пакласці пачатак яе маральнай дэфармацыі, якая ў выніку прыводзіць да духоўнага ўпадку. І гістарычная, і мастацкая рэальнасць сведчаць: ідэалы рэвалюцыянераў і самі гэтыя людзі былі рознымі, але ўсё ж можна вылучыць некаторыя заканамернасці, што вызначылі адметнасць увасаблення вобраза рэвалюцыянера ў мастацкай свядомасці эпохі.

Спецыфічнае ідэйна-мастацкае напаўненне мае вобраз ***кантрабандыста,*** які засведчыў сваю прысутнасць у мастацкай прасторы беларускай прозы. Пра яго акрэсленасць можна гаварыць пачынаючы з Заблоцкага, які вёз мыла пад сподам карабля... Нягледзячы на тое, што дамінантай беларускага

нацыянальнага характару нельга назваць прадпрымальнасць, тут, як і ў іншых сферах чалавечага жыцця, не абыходзіцца без выключэнняў. Для «кантрабанднай» дзейнасці — ёю, па сутнасці, займаліся і Караткевічавы кніганошы — у беларусаў ёсць выхаваныя гістарычна рысы. Топас быту абумоўліваў і топас быцця: мець мяжу (быць мяжой!) і не быць «кантрабандыстамі»?.. Нездарма ў беларускай прозе існуе шэраг твораў, дзе ключавымі з'яўляюцца словы «граніца», «мяжа» і семантычна звязаныя з імі. У 1927 годзе ў адной з казак жыцця Я. Колас піша, як брат Усход паведамляе брату Захаду, што паміж імі «завязаная новая хвароба — Граніца» [16, с. 415]. Праблема кантрабанды і абрыс кантрабандыста пункцірам праходзяць праз змест апавяданняў Я. Коласа «Балаховец» і «Агатка».

У творчай спадчыне К. Чорнага ёсць апавяданне «На граніцы»; апавяданні з назвай «На варце» — у К. Чорнага і З. Бядулі (1925). У апошнім няма індывідуалізаваных вобразаў, аднак акрэслена тэма кантрабанднай дзейнасці, якая пазней увасобіцца ў некаторых вобразах рамана «Язэп Крушынскі». У апавяданні З. Бядулі адбіліся неадназначныя адносіны да гэтай з'явы. Чырвонаармеец вартуе хутар Грыбок, які «лічыцца як бы этапным пунктам кантрабанды» [13, с. 122]. Там збіраецца ў дарогу пахавальная працэсія: аплакваюць старую матку гаспадыні хутара, шаптуху. Чырвонаармеец «смяяўся з яе шэптаў і адбіваў людзей» [13, с. 126]. Старая спрабавала яго задобрыць пачастункамі, але не ўдалося. Нельга сказаць, каб малады пагранічнік надта шкадаваў аб раптоўнай смерці «ведзьмы». Аднак жалобная працэсія аказалася фарсам. Труна «была набіта шоўкам і сукном» [13, с. 127]. З. Бядуля фарміруе ў чытача двоістае пачуццё да прадстаўнікоў абодвух канфліктуючых бакоў. З аднаго боку, вынаходлівыя махляры змаглі-такі абвесці вакол пальца «пільнага» чырвонаармейца, які, паводле самахарактарыстыкі, «такі ж самы чалавек: са шчырасцю цягнецца да людскога шчасця, са шчырасцю спачувае чалавечаму гору…» [13, с. 126], але ўсведамляе, што тут ён «бязбожнік» і «лішні чалавек». З другога боку, аўтар сам не

ў захапленні ад таго, што кашчунна выкарыстоўваюцца ў карыслівых мэтах такія этапныя ў чалавечым жыцці моманты, як вяселле і сыход у іншы свет. Хутаранцы занядбалі важнейшыя маральныя каштоўнасці. Але якія яны ў тых, хто «на варце»? Гэта, на нашу думку, прачытваецца між радкоў фіналу: «Чырвонаармеец голасна вылаяўся… і давай аглядацца па баках, нібы нешта згубіў» [13, с. 27]. «Кантрабандыст» — гэта адно з самых суровых абвінавачванняў на адрас Язэпа Крушынскага ў аднайменным рамане З. Бядулі. Але, як піша А. Петрушкевіч, «паглядзім, што ёсць кантрабандай. Грабеньчыкі, панчохі, карункі, гузікі, матэрыя… звычайныя прадметы быту» [86, с. 112]. І калі нават іх трэба ўвозіць, то ці робіць гэта гонар краіне ў сферы яе клопатаў аб сваіх грамадзянах? Даследчыца адзначае, што Крушынскі сам называе кантрабанду «праклятай» справай. «Безумоўна, яму яна не па душы. Таму недарэмна ў развагах-зваротах да сябе не раз заклікае: “Кінь… свае гандлёвыя справы… Тады ўсе твае бакі будуць чыстыя”. Ізноў жа — “гандлёвыя справы”. Бо насамрэч гэта і ёсць гандаль. І ён яму патрэбен з простай прычыны: на развіццё гаспадаркі патрэбны грошы» [86, с. 112].

Нібыта ацэньваючы гэтую канкрэтную сацыяльную з’яву, задаваўся пытаннем і І. Канчэўскі: «…чаму ў працоўнай рэспубліцы ніхто літаральна не мае магчымасці жыць з уласнай працы, а павінен шукаць непрацоўнага заробку: у спекуляцыі, хабарніцтве і іншым, што забаронена законамі? Чаму гэта дэталі жыцця так здзекуюцца з яго, калі зменена сама аснова?» [70, с. 38]. Не маючы магчымасці паказаць адмоўную з’яву «на ўвесь рост», пісьменнікі праз мастацкі паказ супярэчлівых дэталей звярталі на яе ўвагу неабыякавага чытача. Гэтаму служаць і ў рознай ступені індывідуалізаваныя вобразы «кантрабандыстаў». Цэлая галерэя вобразаў «перамытнікаў» створана ў рамане польскага пісьменніка, ураджэнца Беларусі С. Пясецкага «Каханак Вялікай Мядзведзіцы». Паводле слушнай думкі П. Рагойшы, замежныя даследчыкі творчасці Пясецкага імкнуцца ўпісаць яго «толькі ў традыцыі польскай літаратуры без увагі да ўсходнеславянскіх каранёў… творчасці», што ўскладняе

магчымасць «поўна і аб'ектыўна ацаніць творчы даробак вядомага польскага пісьменніка…» [87, с. 5]. Пераканаўчымі пазіцыі С. Пясецкага ў стварэнні вобраза кантрабандыста робіць той факт, што ён сам займаўся кантрабандай, рэгулярна пераходзячы мяжу паміж Польшчай і СССР у ваколіцах Ракава, таму «ён сам, ягонае аўтарскае "я" вельмі цесна ўплецена ў мастацкую тканіну твора» [87, с. 10]. Аўтабіяграфічны герой-апавядальнік, Уладзік Лабровіч, вакол якога арганізуюцца прастора і час, паўстае ў рамане «Каханак Вялікай Мядзведзіцы» рамантычнай фігурай. П. Рагойша адзначае, што рамантычнасць вобразаў кантрабандыстаў у папярэдняй літаратурнай традыцыі «была прадвызначаная іх незвычайнай прафесіяй, а ў мастацкай сістэме твораў яны выконвалі найперш атрыбутыўныя ролі» [87, с. 10]. Гэтая традыцыя, на нашу думку, была абумоўлена, сярод іншага, і адметнай прыродай беларускай «кантрабанды», аб чым у сучаснай прозе сведчыць апавяданне У. Караткевіча «Кніганошы», а ў ліра-эпасе — балада Я. Сіпакова «Кантрабанда», у падзейным полі якой «шукала упарта ахова, / Шукала яна кантрабанду / У брычцы… парожняй, — / Не верыла, / Што праз граніцу парожнімі ездзіць можна» [88, с. 161]. У цэлым «кантрабандысты Пясецкага і іхні занятак — даставерны, рэалістычна-жыццёвы, праўдзівы матэрыял… нягледзячы на тое, што героі надзелены рамантычнымі рысамі характару (галоўная вартасць для іх — як і для класічных рамантычных герояў — асабістая свабода)…» [87, с. 10]. Біяграфічны герой С. Пясецкага выступае не ў якасці аб'екта псіхалагічнага паказу або сацыяльнай тыпізацыі, а як сродак рэалізацыі ідэй і каштоўнасцей, значных для аўтара.

Разам з амбівалентным стаўленнем да праяў зла, у якім «хвалюецца дабро», у беларускім народзе і яго літаратуры цалкам вызначаны адносіны да зла, якое імкнецца да абсалюту. Яно ўвасоблена *ў вобразах* ***здраднікаў («перакінчыкаў»), правакатараў,*** — тых, чыімі маральнымі заганамі скарыстаўся бурлівы час. Ужо ў прозе пачатку ХХ стагоддзя Ядвігіным Ш. вылучаны матыў «сабаччай службы». Герой-апавядальнік («Сабачча служба»), чалавек, па ўсім відаць, бывалы, «ніколі не

мог даць веры», каб «службу чалавека назваць сабаччай», бо нават і сабаку яго служба не паганая: сабака ж — найлепшы прыяцель чалавека і найвярнейшы яму служака. Але давялося яму ўбачыць «кудлатага юду», які дапамагаў гіцлям лавіць «свайго брата», і ён зразумеў, што «мала і сабак знойдзецца на такую службу» [26, с. 63-64]. Не абмінуў вобраза правакатара і Л. Калюга, скарыстаўшыся ў яго абмалёўцы іншасказаннем. Клемка Язучок («Нядоля Заблоцкіх») з астрога «паехаў на волю» конна на фармазонскім птаху, якога, навучыўшыся, намаляваў кроўю... «Звекаваў бы там, — казалі, — каб не той фармазонскі птах» [11, с. 282].

Абсалютнае зло ў жыцці і мастацтве ўвасабляе ***кат.*** Яго прэцэдэнтны вобраз, «парадыгма злачынца» — Каін [80, с. 165]. З гэтага вынікае, што безальтэрнатыўнае ўсведамленне вобраза ката як носьбіта абсалютнага зла — агульначалавечая каштоўнасць. Стражнік, турэмшчык — таксама этапы пагібельнага для чалавечай душы шляху. «Адно да турмы не ведай дарогі» [11, с. 91], — папярэджвае бацька Хвядоса Чвардоўскага ў аповесці Л. Калюгі «Ні госць ні гаспадар». Аднак і той, хто знаходзіцца за дзвярыма турмы па службовым абавязку, сам па сабе не робіцца носьбітам дабра. Гэтае перакананне адбілася і ў мастацкай думцы XIX стагоддзя. Верш У. Сыракомлі «Над калыскай» — гэта разважанне над лёсам дзіцяці, якое праз пэўны час «выплыве» са сваёй утульнай затокі ў бурлівае жыццёвае мора.

Магчыма, на службу пакліча Феміда,
Каб шалькамі важыў і праўду, і крыўду?
Запэцкаеш рукі, маё ты дзіцятка,
Заблоціш кашулю крывёю нявіннай… [60, с. 32].

У беларускай прозе першай трэці XX стагоддзя няма такога яскравага вобраза ката, як Завалішын у рамане М. Асаргіна «Сіўцаў Вражак», ці хаця б яго мастацкай «праекцыі», як у свядомасці Цыганка з «Апавядання пра сямёра павешаных» Л. Андрэева. Пэўны подступ да тэмы можна адзначыць у апавяданні Сцёпкі Бірылы «Стражнік». Міхалка, які служыў стражнікам,

жыў «на панскім хлебе», вярнуўся ў родную вёску і хоча дзяліцца з братам Амільянам: «рэдка бывае, што жанатыя браты жывуць разам у адной хаце» [49, с. 306]. Абурэнне брата і братавай павялічваецца з той прычыны, што Міхалка «з маленства… цягаўся па свеце, цягнуў… грошы, а цяпер вось за ўсё аддзячыў» [49, с. 306]. Высвятляецца таксама, што Міхалкі варта асцерагацца, бо ён нават калі быў малы кідаўся з тапаром, а цяпер увогуле ў злосці пагражае ўсіх пастраляць. Амільян стараўся меней сутыкацца з Міхалкам, а таму ў галаву «забраліся нядобрыя думкі проці брата» [49, с. 307]. Акрамя прамых аўтарскіх характарыстык, уяўленне пра асобу Міхалкі дае той факт, што прыстаў, нягледзячы на наяўнасць вакансіі, сказаў: такіх стражнікаў яму не трэба. Вярнуўшыся дадому, Міхалка прыбіў калом Амільянаву цялушку і пагражаў застрэліць брата. Сляпая злосць зрабіла яго катам для самога сябе. Паглядзеўшы на абгарэлага Міхалку і на ўрон, які ён прынёс усім родным, прыстаў «толькі… сказаў: “Дурны чалавек”, і паехаў дадому» [49, с. 311]. Пісьменнік натуралістычнымі штрыхамі скіроўвае ўвагу на тое, што згарэлі конь і карова. Гэтая дэталь асабліва падкрэслівае бесчалавечнасць былога стражніка. Абрыс зла, што нясе ў свет кат, акрэслены і ў аповесці М. Гарэцкага «Дзве душы». Мікола Канцавы «ўцягнуўся ў небяспечнае змаганне, якое пагражала страшнай “чразвычайкай”. Калі прад вачмі плылі абразкі арышту, допытаў у той “чразвычайцы” ці трыбунале, — ён мімаволі шукаў думкамі, хто абстоіў ба яго перад бальшавіцкімі дыктатарамі…» [57, с. 70]. Калі ж Сухавея і Канцавога арыштавалі і адаслалі ў «N-скую чразвычайку», то Ірына і гарэцкія хлопцы «зусім страцілі пэўнасць настрою», бо баяліся, што за беларускую працу «абвінавацяць іх у контррэвалюцыі і расстрэляць» [57, с. 79]. Імкнучыся выбавіць хлопцаў пры дапамозе Гаршка і Гарэліка-Гарэшкі, Абдзіраловіч мусіў слухаць іх п’яную пахвальбу адзін перад адным «сваімі паслугамі рэвалюцыі, як яны забівалі людзей» [57, с. 93]. Апагеем робіцца аповед Гарэліка пра расстрэл удзельнікаў сялянскага бунту і яго «правадыроў» — братоў-паповічаў, левых эсэраў. Асабліва ўражвае апошні ліст

старэйшага брата: «Дарагая мамулечка! Не плачце — так трэба. Косціка ўжо павялі… Стрэл. Заваліўся. Гэта ён. Зараз я. Цалую» [57, с. 94]. Гарэлік цынічна завяршае: «Не дапісаў. Схапіў я наган і ўсадзіў яму кулю ў лоб» [57, с. 94]. Зрабіўшы выснову, што Абдзіраловіч — «самасційнік… беларускай фармацыі» [57, с. 92], Гарэшка прыгадаў, як уласнаручна расстрэльваў украінскіх… М. Гарэцкі падкрэслівае, што капітан быў тайным агентам маскоўскага саюза «Вызваленне Расіі», аднак у забойстве невінаватых не саступае яму «тутэйшы» Гаршчок, фізічнае калецтва якога выступае маркёрам маральнага звыродства.

У кнізе «Рэвалюцыя і моладзь» (1924), якая ўбачыла свет у маскоўскім Камуністычным універсітэце імя Я. Свярдлова, прафесар А. Залкінд ажыццяўляе перагляд асобных правілаў «буржуазнай этыкі». Вось што гаворыцца адносна біблейскай запаведзі «не забі»: яна, нібыта, была ханжаскай запаведдзю для буржуазіі, якая зручным для сябе чынам забівала, калі ёй было трэба, і «заўжды атрымлівала на гэта боскае блаславенне». Зусім не тое пралетарыят: ён першы ў гісторыі клас, які не кіруецца ханжаствам, а падыходзіць да гэтага правіла надзвычай адкрыта, «строга, па-дзелавому, з пункту погляду класавай карыснасці — дыялектычна. Калі чалавек шкодны, небяспечны для рэвалюцыйнай барацьбы і калі няма іншых спосабаў уздзеяння на яго, якія б папярэджвалі і выхоўвалі, — ты маеш права яго забіць… згодна з пастановай твайго законнага класавага органа (у хвіліны вострай небяспекі… чакаць такой пастановы не мела б сэнсу), але ты заўсёды павінен даць справаздачу класаваму органу аб гэтым учынку». Уражвае выснова: «Пралетарыят не жорсткі і пры першай магчымасці заменіць страту пакараннем больш лёгкай ступені, калі вастрыня небяспекі прытупіцца, але ў гэтай замене няма ніякага псеўдафіласофскага ханжаства, бо метафізічнай самакаштоўнасці чалавечага жыцця для пралетарыяту не існуе. Для яго існуюць толькі інтарэсы… рэвалюцыі і барацьбы за вызваленне чалавека ад эксплуатацыі» [89].

В. Каваленка, аналізуючы апавяданне М. Лынькова «Над Бугам» (1927), адзначае, што яно пазначана адбіткам трагедыі,

і не толькі «трагедыі самой рэчаіснасці, трагедыі вайны» [39, с. 385]. Даследчык дае дакладную ацэнку эпізоду пакражы Васькам Шкетавым яек, калі піша: «Ён раскрывае нявыхаваную, неўтаймаваную, анархічную натуру героя, стыхійны вадаварот яго душы — рысу сапраўды праўдзівую, уласцівую частцы людзей з народа, якія змагаліся за рэвалюцыю» [39, с. 385]. Заўважым, аднак, што Ваську не назавеш змагаром за ідэю. Сцвярджаючы, што Васька Шкетаў — носьбіт свядомага пачатку ў рэвалюцыі, В. Каваленка бадай што пярэчыць сабе, калі працягвае думку наступным чынам: «І хоць гэты пачатак недастаткова выразны ідэалагічна, ён дастаткова моцны па сваёй эмацыянальнай пераканальнасці» [39, с. 386]. Мы разглядаем вобраз Валькі Шкетава ў рэчышчы канцэпцыі героя, вылучанай М. Гарэцкім у аповесці «Дзве душы» (1919), дзе гаворка ідзе пра моладзь, якая, вярнуўшыся «са свету», паводзіць сябе абуральна: «Старшыня камбеда… быў засуджаны ў Маскве за ўбіўства, сёлета ўлетку так пабіў граблямі сваю братоўку, жонку брата-земляроба, што тая памучылась колькі дзён і памёрла, брата ўсадзіў у “чразвычайку”, быццам за контррэвалюцыю, а бацьку штодня лупіць, чым пападзя, па галаве, ганяець старога на работу, а сам п’янствуе ды гуляець з сваёй бандаю» [57, с. 89]. Мы схільны бачыць у апавяданні «Над Бугам» (1927) развіццё той жа канцэпцыі героя, але ўжо ў іншых умовах і іншымі сродкамі: калі ў 1919-м годзе яшчэ можна было разглядаць падобныя выдаткі як выключэнні, сімптомы «хваробы росту», ускладваючы надзею на тое, што «бурлячая рэвалюцыя праходзе…» [57, с. 9], то ў 1927-м многія адмоўныя сацыяльна-маральныя тэндэнцыі ўжо сцвердзіліся як норма. Тады, разглядаючы вобраз Валькі Шкетава, можна дапусціць наступнае меркаванне: аўтар менавіта так распарадзіўся лёсам свайго героя, каб не даць яму паспець дарвацца да ўлады, адчуць смак «лёгкага» хлеба, малакаштоўнасць чужога жыцця і высокую цану ўласнага. Магчыма, пісьменнік разгледзеў за знешне бяскрыўднай бязладнасцю Васькавых думак і намераў пагрозлівае аблічча «жалезнага» чалавека. Такі у М. Асаргіна вобраз Калчагіна

(раман «Сіўцаў Вражак») [29, с. 159]. Нездарма В. Каваленка адзначаў своеасаблівасць у супрацьпастаўленні вобразаў Ваські і Ванькі Разанскага: калі апавяданне рамантычнае, то яго вобразы рэзка кантрасныя. Героі М. Лынькова — антыподы па сваім характары. «Па строга рамантычных патрабаваннях Ванька Разанскі павінен быў бы выконваць ролю адмоўнага персанажа» [39, с. 385]. Але пры той умове, што Васька Шкетаў — персанаж станоўчы.

Нечаканы аспект узаемадачыненняў паміж катам і ахвярай адкрыў М. Валошын. Уражвае перакананасць паэта і мастака ў тым, што калі чалавек трапляе ў смяротную небяспеку, то маліцца яму належыць… за катаў. Паэт расказвае пра выпадак з уласнага жыцця, дзе такая пазіцыя цалкам апраўдалася. «Моляцца звычайна за таго, каму пагражае расстрэл. І гэта не правільна: маліцца трэба за таго, ад каго залежыць расстрэл і ад каго зыходзіць загад аб страце. Таму што… у найбольшай небяспецы (маральнай) знаходзіцца менавіта кат, а не ахвяра. …Заўсёды трэба маліцца за катаў — і ў выніку можна не сумнявацца», бо пад уплывам нябачнай, але вельмі напружанай малітвы ў асобе пачынаецца «ўнутраная рэакцыя», што ў апісаным Валошыным выпадку і здарылася з ротмістрам Стэцэнкам [42, с. 260-261]. Не трэба толькі, каб апанент ведаў, што малітва скіравана за яго. Уключэнне вобраза ката ў прадстаўленую намі тыпалогію характараў абумоўлена і наяўнасцю ў творах «незавершаных» вобразаў. Мы прымаем думку Я. Лецкі, што, напрыклад, «няўрымсліва-бунтоўны характар» Бладзіка Мотуза («Ні госць ні гаспадар») найбольш прыстасаваны да засвойвання ўсяго новага, незвычайнага. Герой, аднак, не мае ніякай культуры — «ні прыроджанай, ні набытай праз кнігу», — таму ён «непрадказальны і нечаканы ў сваіх паводзінах і ўчынках» [9, с. 17]. На думку даследчыка, «можна толькі здагадвацца, як гэты вобраз раскрываўся ў другой, ненадрукаванай, частцы аповесці, але мы ведаем, што такія безаглядна-апантаныя, нецярплівыя і нецярпімыя да іншых людзі імкліва паўсплывалі на паверхню ў крывава-трагічных вірах… станавіліся прыдатнай зброяй у чужых руках. І ўжо ад збегу

абставін ці сляпога выпадку залежала, быць ім надалей катамі ці стацца ахвярамі…» [9, с. 18].

Характар з’яўляецца паняццем гістарычна зменлівым і рухомым, таму ён можа канцэнтраваць у сабе разнастайныя наватарскія формы адлюстравання ў прозе чалавека як асобы [5]. Л. Калюгу належыць выключнае роля ў стварэнні адметных — пачынаючы з намінацыі — мастацкіх характараў, у тым ліку ***фантастычных вобразаў.*** Такой літаратурнай асобай паўстае «Трэці» — ва ўсім адмысловы персанаж, падобны да «ідэальных» герояў Я. Замяціна, што нясуць свету «матэматычна беспамылковае шчасце» [43, с. 307]. Ён «быў прыгожы геаметрычным нейкім прыгаствам. Здавалася, няма ў яго ніякіх заган — адна прапорцыя» [9, с. 493]. Твор незавершаны, таму цяжка беспамылкова вызначыць канцэпцыю гэтага героя і аднесці яго да пэўнага тыпу. Безумоўна, у вобразе Трэцяга Л. Калюга ўвасобіў пэўны сацыяльны тып. «Трэці» быў страшэнна самаўпэўнены, «паводзіўся з людзьмі вельмі ўладарна, як паводзяцца ў заваяванай краіне». Наступныя характарыстыкі падаюць гэты тып яшчэ і як эстэтычны — як узор масавай культуры: «Робіць жа Галівуд гукавыя фільмы для розных краін на іхніх жа мовах, дык чаго тут М з-ду [Маскоўскаму заводу робатаў] не дагнаць» [9, с. 498]. У «Трэцяга» «не было мінулага — адно “Працоўны спіс”, які пачынаўся бадай ад самага дня нараджэння». Гэтая дэталь можа падкрэсліваць як нятворчы спосаб існавання героя, так і ўказваць на антыгуманнасць сацыяльнага ўладкавання, што рабіла немагчымай саму творчасць. Фактам раптоўнай смерці «Трэцяга» Л. Калюга, хутчэй за ўсё, акцэнтуе нежыццяздольнасць такога вобраза ў якасці «вечнага». Але нават так радыкальна, парадыйна-выкрывальна падыходзячы да стварэння вобраза «новага» героя, пісьменнік не адмаўляе гэтаму «жалезнаму чалавеку» ў магчымасці памерці па-чалавечы — ад разрыву сэрца з прычыны жончынага сыходу. Аглядаючы цела, дактары «знайшлі радзімы знак: на самай патыліцы вельмі ж аздобнае таўро стаяла, тры літары МЗР» [9, с. 494]. Такой бясспрэчна сімвалічнай дэталлю, якая сёння набыла дадатковыя канатацыі,

Л. Калюга абазначыў пераход свайго героя з разраду функцыянераў сістэмы ў разрад яе ахвяр. Надзвычай арганічна ўвайшлі ў мастацкі набытак айчыннай прозы створаныя Л. Калюгам вобразы ***даматуроў і пустадомкаў.*** «Даматуры» — тыя, хто аддaны роднаму дому як «першаснай» тэрыторыі, рэальнай і духоўнай прасторы. «Пустадомкі» — выгнанцы з яе па ўласнай і/ці чужой волі. Першы з іх акрэслены ўжо ў аповесці «Нядоля Заблоцкіх». Савоста, у параўнанні з братам, «даматурскі… удаўся хлопец» [11, с. 223]. З. Драздова разважае: «“Пустадомкі”… Чаму так назваў Калюга свой незавершаны твор? Хто такія “пустадомкі”? Спачатку гэты вобраз мае даволі вузкі сэнс. “Пустадомкамі” адчуваюць сябе ў горадзе інтэлігенты — выхадцы з сялян, што не вельмі прыжыліся ў горадзе… <…> Слову “пустадомкі” супрацьпастаўляецца слова “даматуры”» [37, с. 115], пазіцыю якіх прадстаўляе ў рамане Марка Чугуеўскі. Яму належыць «адпісаць Данілу ў горад», што «яны там, у гарадох, пустадомкамі парабіліся. А тут… яшчэ такія даматуры, што — проша прыехаць паглядзець!..» [9, с. 443]. Прыватнае назіранне калюгаўскага канкрэтна-гістарычнага героя пераходзіць у абагульнены, амаль скарынаўскі роздум над чалавечым лёсам, які і сёння гучыць надзвычай актуальна: «…на цэлым свеце сячэ аблудных бесхацімцаў дробненькі сеяны дождж… і праз усе цыраты і брызенты лёгка працінае да самага цела. <…> Як пустадомкі, туляемся каля чужых халодных вуглоў. Ды калі й свой па ордэры завядзецца, у ім, не сагрэтым пакаленнямі, пуста і няўтульна, як у ваўкаўні» [9, с. 462]. Гэта азначала ўжо не «сячы да карэння», а вырываць з карэннем, «селекцыянаваць» людзей без кораня… Пустадомкі, бесхацімцы — «асобіны» адмысловага віду, які Л. Калюга абагульняе паняццем «людзі кручаных дзён», а яго заўвага, што яны «сіверынаю смярдзяць», пераконвае ў дарэчнасці шырокага выкарыстання прозай «эпохі рубяжа» сімвалічнага вобраза ваўка — «як бы ў чыстым полі, дзе адно дзікае лінялае неба тупа звісшы было над імі, раслі й гадаваліся яны. Думаеце, лёгка было аўтару хоць дзе-нідзе на малую макулінку свойскага, хатняга, чалавечага ў іх напаткаць?..»

[9, с. 462]. У аповесці «Утрапенне» адрозненне «пустадомкаў» ад «даматуроў» праводзіцца ўскосна, праз сакралізацыю «дыму айчыны». «…У адных даматуроў вядзецца ён такі смачны. А пустадомку хоць праз ліст яго знюхаць было б вельмі прыемна» [9, с. 444].

Вобразы «пустадомкаў», «даматуроў» і семантычна блізкія або, наадварот, супрацьлеглыя ім, актуальныя ў беларускай літаратуры з прычыны такой ментальнай рысы беларускага этнасу, як прывязанасць да «першаснай» тэрыторыі. У «тутэйшых» заўсёды выклікалі насцярожанасць ***«чужыя» людзі*** — «прыхадні», «прайдзісветы», «валацугі»… Герой рамана К. Чорнага «Зямля» Юлік Барановіч заўважае: «Горш за ўсё… гэтыя сцягачы… Панасцягваліся з усяго свету і цяпер камандаваць пруцца. Унь іншы, можа, дзе якім паскудствам займаўся, па свеце валачыўся, а гэта прыблытаўся сюды, зямлі ўхапіў і… разявіў горла арудаваць. <…> Дзе які камітэт, дык ён ужо і там!» [12, с. 300-301]. Яшчэ раней падобную тэндэнцыю адлюстраваў М. Гарэцкі («Дзве душы»). Яўрэй-каваль абураецца моладдзю свайго сяла. Яно беднае, «дык усе маладыя ішлі раней у свет, у гарады, а цяпер паварочалісь дадому гультаямі, бандытамі і пад штандарам бальшавізму здзекуюцца над усімі сялянамі. Жывуць паразітамі, паўлезлі ў камітэт беднаты, і ніхто іх не зачапі» [57, с. 88-89].

Даволі пашыраны характар-тып у прозе азначанага перыяду (З. Бядулі, Я. Коласа, А. Мрыя) — ***пісьменнік, паэт.*** Пафас, якім прасякнуты падобныя вобразы, змяняецца ад рамантычнага да камічнага, а з другой паловы 20-х гадоў — трагічнага. Такія вобразы створаны і Л. Калюгам. Вобраз паэта акрэслены ў незакончаным рамане «Пустадомкі». Арсень Пакумейка пачаў пісаць вершы. Яго зборнік «аддалі… Цытатавічу на палітрэдакцыю», у выніку якой «над усім раздзелам тлуста, са здавальненнем выведзены… стаяў крыж» [9, с. 432]. «Вялікі пісьменнік» у Л. Калюгі — гэта, паводле В. Бялінскага, «вялікі чалавек на малыя справы» ў звычайным побытавым кантэксце і на брудныя справы

ў экстрэмальных умовах, які належыць да «…гандляроў ідэямі, пачуццямі і паэзіяй» [90, с. 78]. А. Мрый («Запіскі Самсона Самасуя») стварыў індывідуалізаваны вобраз паэта Гарачага, што ўвасабляе «стаўленне Мрыя да маладнякоўскай бурапены», якая ў шэрагу выпадкаў «пенілася» ўжо не ад шчырага пачуцця аўтараў, а паводле кан’юнктуры, палітычнай дырэктывы» [39, с. 666], выказваючы «казённую радасць», «сінюю і кіслую». Апавяданне Я. Коласа «Драматург і лірычны паэт» нясе адзнакі пародыі — «утрыравана-іранічнага ўзнаўлення характэрных індывідуальных асаблівасцей… з’явы, якое выяўляе яе камізм і зніжае яе змест», выступае сродкам раскрыцця ўнутранай негрунтоўнасці таго, што парадзіруецца» [14, с. 62], — у дадзеным выпадку «песы», створанай маладым і празмерна амбіцыйным аўтарам, пазбаўленым якіх-небудзь літаратурных здольнасцей. У апавяданні «Трыумф» Я. Колас выказвае занепакоенасць не толькі праблемай творчасці, а і ўнутранай сутнасцю чалавека, які ідзе ў літаратуру. Мастацкі хранатоп вымагае ўвагі да абраных антрапонімаў. Прозвішча «Невядомскія», дадзенае Л. Калюгам сваім героям, у суаднесенасці з гістарычным часам набывае фатальнае значэнне. І не толькі ў сувязі з масавай трагедыяй сялянства, а і ў святле трагічнага роздуму Я. Коласа пра лёс творчай інтэлігенцыі:

…Колькі талентаў звялося,
Колькі іх і дзе ляжыць
Невядомых, непрызнаных,
Не аплаканых нікім,
Толькі ў полі адспяваных
Ветру посвістам пустым! [16, с. 566].

Калі Арсень Пакумейка прынёс свае вершы ў «Маладняк», усе, у тым ліку і сам Купала, «…пагадзіліся… што Арсень здолен на невядома што» [9, с. 431]. Купалава ацэнка не дае ўсумніцца ў таленавітасці маладога паэта. Насцярожвае, аднак, выраз «здолен на невядома што», і нездарма: Арсень так і не паспеў дабіцца вядомасці: да пагібельнага вестыбюля «і Даніла,

і Арсень, і яшчэ шмат хто разам з'ехаліся» [9, с. 461]. Роздум над іх лёсам выклікае згадку пра вядомага сваёй лютасцю Тамерлана, які асабіста сцінаў галовы сваім ахвярам, але не даваў чапаць тых, хто меў у сабе боскую іскру. Ён сцягваў таленты ў Самарканд, творцы квітнелі, і квітнеў горад [68, с. 80-81]. На жаль, функцыянеры бальшавіцкай улады валодалі феноменам Тамерлана аднабакова.

Да манеры стварэння мастацкіх характараў беларускімі празаікамі на вызначаным намі часавым адрэзку надзвычай стасуюцца словы М. Цвятаевай пра М. Валошына, вядомага сваёй непарушнай гуманістычнай пазіцыяй: «Адносіны яго да людзей былі суцэльнай міфатворчасцю, гэта значыць вылучэннем з чалавека асновы і вывядзеннем яе на святло. Узмацненне асновы за кошт "умоў", фатальнасці за кошт выпадковасці, лёсу за кошт жыцця…» [55, с. 509]. Паэтэса згадвае пра дзяўчынку, якая ўпершыню пабыла ў звярынцы і піша ліст бацьку: «Бачыла льва — зусім не падобны» — і ўпэўнена сцвярджае: «У Макса леў быў заўсёды падобны…». Мы пакінулі за межамі сваёй увагі агульнавядомыя, ангажаваныя ў час панавання папярэдняга ідэалагічнага модусу факты і з'явы і спыніліся на тых мастацкіх характарах і тыпах, якія з'яўляюцца менавіта «…падобнымі. Больш падобнымі, чым у жыцці, дзе іх сустракаеш не так і не там, дзе сустракаеш не іх, дзе яны проста самі не свае і — непазнавальныя…» [55, с. 509].

Вывады

У даследаванні асабовай праблематыкі прозы першай трэці ХХ стагоддзя несумненную цікавасць уяўляе праблема тыпалогіі характараў.

Ніводная з шэрагу разнавіднасцей персанажаў і характараў не можа замяніць асабовага вобраза чалавека. Менавіта характар выяўляе асабовую сутнасць літаратурнага героя і стымул яго дзейнасці; менавіта ў ім у індывідуалізаванай форме раскрываецца «змястоўнае ядро» чалавечай асобы. Тыповы характар сумяшчае рысы індывідуалізаванай асобы і сацыяльнага тыпа. Мэтай дадзенай працы з'ўляецца фармальна-змястоўнае азначэнне відаў героя, што складаюць карціну чалавечага жыцця, іх пэўная ўніфікацыя ў сацыяльных і эстэтычных адносінах, спроба стварэння на гэтай аснове сістэматычнай класіфікацыі.

Вопыт тыпалогіі характараў у літаратуразнаўчай навуцы на матэрыяле прозы першай трэці ХХ стагоддзя сведчыць пра метадалагічную значнасць прац К. Юнга, Ф. Ніцшэ, А. Шапенгаўэра і інш., якія дазваляюць пашырыць паняцце тыпа да пэўнай мадэлі, што ў рэальным жыцці можа ўплываць на паводзіны і ўчынкі асобы. Мы звяртаемся таксама да класіфікацыі асоб псіхолага А. Лазурскага, якая прывабіла нас сваёй шырокай гуманітарнасцю, а асоба яе стваральніка — гуманізмам светапогляду і тым, што вучоны ў сваіх даследаваннях кіраваўся актуальнымі тэндэнцыямі даследуемай намі «эпохі рубяжа». Пры гэтым мы кіруемся меркаваннем Л. Гінзбург аб тым, што псіхалагічныя ролі, якія мае кожная асоба, могуць разрастацца і абагульняцца да выяўлення эпахальнай свядомасці: гістарычны характар сустракаецца з індывідуальным, эмпірычным чалавекам і фарміруе яго, з папраўкамі на яго індывідуальнасць, на свой лад. Гэта спрадвеку было сферай зацікаўлення мастацкай літаратуры. А. Лазурскі лічыў, што ідэальная тыпалогія павінна апеляваць не толькі да суб'ектыўных асаблівасцей чалавека, а і да яго светапогляду і «сацыяльнай фізіяноміі», бо яны звязаны з характарам. Літаратурныя ж героі пераходных эпох звычайна шырока прадстаўлены як сацыяльна вызначаныя ролі.

Улік навукова-тэарэтычнага вопыту дазволіў акрэсліць у беларускай прозе першай трэці ХХ стагоддзя некаторыя «чыстыя» тыпы. Асобы «разважлівага» тыпу — носьбіты такіх дамінантных рыс, якія выступаюць выразнымі ментальнымі маркёрамі беларусаў: разважлівасць учынкаў, схільнасць абмяркоўваць іх матывы і наступствы. Заганныя рысы — пераймальнасць паводзін, адсутнасць ініцыятывы, з чаго вынікае няплённасць разваг, трывіяльнасць думак. Але адносна беларускіх мастацкіх тыпаў, створаных Цёткай, Я. Коласам, Ядвігіным Ш., гэта справядліва толькі часткова. У пэўнай ступені ўнутраная сутнасць актыўных асоб ніжэйшага ўзроўню адлюстраваны Л. Калюгам у дэфініцыі «ні госць ні гаспадар». Афектыўнаму асобаваму тыпу адпавядае мастацкі тып «утрапёных» людзей, увагу да якога выявілі З. Бядуля, Л. Калюга, К. Крапіва, К. Чорны. У беларускай прозе гэты тып інтэнсіўна пашыраны за кошт летуценнікаў, «думаннікаў», такіх, як героі-інтэлігенты Я. Коласа і М. Гарэцкага. Энергічныя асобы ніжэйшага парадку пазнавальныя ў характарах-тыпах, створаных З. Бядулем, І. Піліпавым, У. Галубком і іншымі пісьменнікамі.

Нацыянальныя асаблівасці духоўнага вопыту народа і вядучыя грамадскія ідэі — асноўныя крыніцы ўплыву на фарміраванне мастацкіх вобразаў-тыпаў у беларускай прозе першай трэці ХХ стагоддзя, сярод якіх дамінуе тып селяніна-цярплюўца, селяніна-пакутніка, носьбіта «гераізму адвечнага цярпення» і «сталага аптымізму», «чулай душы і цвярозага розуму». Працэс вылучэння асобы, індывідуальнасці з мужыцкага натоўпу быў распачаты Я. Коласам. Сацыяльная рэчаіснасць нараджала новыя тыпы: вясковы багацей, у тым ліку «чалавек за прылаўкам», «капіталіст», парабак. Іх вобразы паўстаюць у эстэтычнай рэальнасці твораў К. Лейкі, Я. Журбы, Я. Шпета і іншых, каб потым трансфармавацца ў шматлікія вобразы кулакоў і «драпежнікаў» у прозе З. Бядулі, К. Крапівы, М. Лынькова, М. Зарэцкага.

Народныя адносіны да парабкоўства, увасобленыя ў беларускай прозе, палярныя па сваёй сутнасці — ад спачування бяздольнаму да прызнання маральнай непаўнавартаснасці тых, хто па сваёй волі ці нават насуперак ёй пазбавіўся неабходнасці працаваць на сваёй зямлі. Гэтыя тэндэнцыі выявіліся адпаведна ў творах У. Галубка, Л. Калюгі, М. Гарэцкага.

Вобраз сіраты ўяўляе сабой той тыповы характар, які сумяшчае рысы індывідуалізаванай асобы і сацыяльнага тыпа ў жанрах малой і вялікай прозы (У. Галубка, Цёткі, К. Чорнага, Ш. Ядвігіна, М. Лынькова).

Бурлівыя падзеі пачатку ХХ стагоддзя вылучаюць мастацкі тып бунтара. Спярша гэта летуценнік, які адчувае памкненні да іншага жыцця, але не мае выразнага «сацыяльнага праекта». Таму гэта бунт эмацыянальны, які прэзентаваны ў мастацкай форме лірычна-рамантызаваных абразкоў. Наступным этапам у стварэнні вобраза бунтара з’явіўся паказ селяніна, што пратэстуе стыхійна (Я. Колас). Я. Брайцаў («Паміж балот і лясоў») запоўніў своеасаблівую нішу ў гісторыі нацыянальнай літаратуры, звязаную з увасабленнем вобраза бунтара, змагара, рэвалюцыянера не паводле прыналежнасці да той ці іншай партыі, а па сваёй унутранай асабовай дамінанце.

Тыпы мастацкіх характараў сярэдняга ўзроўню ўяўляюць сабой эвалюцыю адпаведных тыпаў ніжэйшага ўзроўню. Сярод іх ёсць «чыстыя альтруісты» (героі Ядвігіна Ш., К. Чорнага); «вучоныя» ў розным статусе і рознастылёвым паказе У. Галубка, Л. Калюгі, Я. Коласа, Ядвігіна Ш. М. Гарэцкі ажыццяўляе подступы да стварэння вобраза вучонага як прадстаўніка сацыяльна аформленай прафесіі, падобнага да вобраза прафесара ў прозе Л. Ляонава. Канцэпцыю вобраза вучонага ў беларускай прозе першай трэці ХХ стагоддзя ў многім вызначылі адносіны недаверу і факт далучэння выбітных беларусаў да пануючай культуры, своеасаблівае духоўнае «донарства».

Найбольш традыцыйны для беларускай прозы першай трэці ХХ стагоддзя вобраз вясковага настаўніка, да стварэння якога з рознымі мастацкімі задачамі звярнуліся М. Зарэцкі, Л. Калюга, Я. Колас.

Адмысловы тып дзівака ў адзінстве нацыянальных і агульначалавечых рыс знайшоў месца ў прозе М. Гарэцкага, М. Зарэцкага, Л. Калюгі, М. Лынькова.

Распаўсюджаны ў мастацкай прозе першай трэці ХХ стагоддзя матыў хваробы (Я. Колас) робіць невыпадковай і прысутнасць у ёй вобраза доктара (К. Чорны), ардынатара (Л. Калюга).

Мастацкія тыпы, якія валодаюць такімі асабовымі дамінантамі, як гаспадарлівасць, ашчаднасць, здольнасць да вядзення спраў матэрыяльнага плану, людзі ў «сярэднім пер’і», імпанавалі сваёй сутнасцю і паўсталі як паўнакроўныя мастацкія характары ў прозе Л. Калюгі, К. Крапівы, Я. Нёманскага, К. Чорнага, што асабліва выявілася ў вобразе млынара. Пчаляр як мастацкі тып у сваёй ідэйнай значнасці выходзіць далёка за межы асобы — носьбіта пэўных прафесійных якасцей — і мае філасофскую канцэпцыю ў творах М. Гарэцкага і Л. Калюгі.

На першы погляд, мала спалучаюцца з «вясковымі тыпамі» беларускай прозы характарыстыкі прадстаўнікоў вышэйшага ўзроўню адоранасці. І ўсё ж творы К. Лейкі, І. Піліпава, М. Зарэцкага і іншых майстроў нацыянальнай

прозы пераконваюць, што героі і ідэалы вырастаюць на глебе звычайных, натуральных чалавечых адносін.

Характарыстыкі асоб пазнавальнага тыпу знайшлі канцэнтраванае ўвасабленне ў вобразе летапісца. Своеасаблівыя мадыфікацыі гэтага вобраза мы бачым у творах З. Бядулі, Л. Калюгі, Цёткі.

Мастацкі тып асобы, арыентаванай на каштоўнасці красы, азначаны ў апавяданнях М. Гарэцкага і М. Багдановіча. Здольнасць адкрываць вечны сэнс у часовых сімвалах, уласцівую вышэйшым прадстаўнікам гэтага тыпу, выяўляюць героі М. Зарэцкага, М. Лынькова, К. Чорнага.

Асаблівасці беларуса як «рэлігійнага» чалавека яскрава паказаны У. Галубком, М. Гарэцкім, Я. Коласам.

Папулярны герой літаратуры паслярэвалюцыйнай эпохі — матрос. У творах беларускай прозы яго асабовае аблічча выразна не выяўлена, а стаўленне да гэтага героя неадназначнае. Аўтарская канцэпцыя вобраза матроса вызначаецца характарам адносін канкрэтнага пісьменніка да рэвалюцыйных падзей, што асабліва выразна ў творах М. Гарэцкага і М. Зарэцкага. Абодва празаікі пільна ўгледзеліся і ў аблічча салдата-беларуса, тып якога нельга назваць «мілітарызаваным». Складанай сацыяльнай і эстэтычнай з’явай выступае ў беларускай прозе мастацкі тып дэзерціра, аб’ектыўна абумоўлены рэчаіснасцю перыяду «траістай» вайны, які знайшоў адэкватныя сродкі мастацкага ўвасаблення ў творах П. Галавача, М. Зарэцкага, К. Крапівы, М. Лынькова, Я. Нёманскага як літаратурны тып.

Перыяд «вялікай бяздомнасці» актуалізаваў вобраз выгнанніка, бежанца. Пільную мастакоўскую ўвагу да яго выявілі К. Чорны і Ц. Гартны. Яшчэ адна іпастась выгнанніцтва — вобраз эмігранта, «амерыканца», стварэнне якога распачата Ш. Ядвігіным і працягнута М. Гарэцкім і Л. Калюгам.

Адлюстраванне калектывізацыі абумовіла з’яўленне ў літаратуры вобраза партыйца, «актывіста», «чалавека паперы». Галерэя падобных вобразаў прадстаўлена ў раманах М. Зарэцкага. Апавядальнае майстэрства М. Зарэцкага дазваляе сацыяльна-псіхалагічнай ролі такога героя «разрасціся» (Л. Гінзбург) да мастацка-гістарычнага характару сваёй эпохі, не страчваючы пры гэтым індывідуальных рыс.

Творчая гісторыя асабовага тыпу, скіраванага да шырокай і інтэнсіўнай дзейнасці, у беларускай прозе няпростая, што пацвярджаюць раманны лёс і канцэпцыя вобраза Язэпа Крушынскага ў рамане З. Бядулі. Асобныя дэталі падобнага тыпу, «дзялка» з моцна выяўленым разважлівым бокам, можна вылучыць у вобразе домаўласніка-«міліёншчыка» Макасея (аповесць М. Гарэцкага «Дзве душы»).

Асэнсаванне комплексу характарыстык асоб уладарнага тыпу прыводзіць да думкі, што падобны асабовы абрыс маюць некаторыя героі К. Чорнага, М. Зарэцкага.

Не ўсе тыпы чалавечых паводзін, увасобленыя ў прозе першай трэці XX стагоддзя, можна класіфікаваць адносна пэўнага мастацкага тыпу. Гэта, у прыватнасці, такі абагульнены чалавечы тып, як «добрыя людзі», які намінуецца і ў прамым сэнсе (М. Лынькоў), і іранічна (З. Бядуля,

Л. Калюга). Гэтае ўсведамленне дваістасці чалавечай натуры ў беларускай ментальнасці і мастацкай свядомасці абумоўлена гістарычна, што засведчылі прадстаўнікі мастацкай прозы першай трэці ХХ стагоддзя ад К. Лейкі да М. Зарэцкага.

У новых умовах узнаўляецца вобраз чыноўніка, уласцівы дакастрычніцкай рэчаіснасці (У. Галубок, Я. Колас). Нельга сцвярджаць, што змяняецца яго маральная сутнасць — ён толькі па-мастацку карэкціруецца ў плане сацыяльнай функцыі, што засведчыў сваімі творамі М. Гарэцкі. Вобраз каморніка ў большасці твораў, дзе ён прэзентуецца, характарызуецца пазітыўнымі канатацыямі (Я. Колас, М. Гарэцкі, К. Чорны).

Пераасэнсоўваецца таксама і вобраз старца. Калі ў прозе першых дзесяцігоддзяў ХХ стагоддзя ён жыційна-ідылічны (У. Галубок, З. Бядуля), то ў пазнейшы час праз яго выяўляецца пратэст традыцыйнага чалавека супраць разбурэння асноватворных каштоўнасцей (К. Чорны). Амбівалентная тэндэнцыя ў паказе старца прасочваецца ў творах Л. Калюгі.

Беларускія празаікі не маглі застацца ўбаку ад мастацкага асэнсавання праблемы пасіянарнасці. Уласцівы пасіянарным асобам энергетычны «лішак» выўляюць героі М. Гарэцкага, А. Мрыя, М. Зарэцкага, З. Бядулі. Пры неадназначным стаўленні аўтараў да пасіянарыяў яны ўсведамлялі, што прымітыўнага чалавека не прымусіш пераадольваць цяжкасці дзеля іх саміх. Пасіянарыі часта ідуць па шляху найбольшага супраціўлення, каб дасягнуць мэты аптымальным спосабам. Падобную канцэпцыю мае вобраз Аляксандра Савіцкага ў рамане Я. Брайцава «Паміж балот і лясоў». «Пасіянарны тупік» перажывае герой апавядання З. Бядулі «Дванаццацігоднікі».

Міждысцыплінарнае даследаванне праблемы пасіянарнасці дазваляе зрабіць выснову аб тым, што гэтая асабовая якасць у беларускім народзе і адпаведна ў нацыянальнай літаратуры выяўлялася не праз выбух актыўнага дзеяння, чым ёсць гераізм, а праз уменне чакаць, цярпець, не трацячы пры гэтым надзей на лепшае. Нездарма ў нашай мове няма адпаведніка запазычанаму слову «герой», а само яно часцей гучыць іранічна, што пацвярджаецца ў шэрагу эпізодаў ваеннай прозы М. Гарэцкага.

У творах З. Бядулі, Л. Калюгі, К. Лейкі, Я. Нёманскага, К. Чорнага і іншых празаікаў паслядоўна праводзіцца думка пра тое, што культурная велічыня індывідуальнага чалавека — яго ўласны талент. Значнае месца ў іх займае тып рамесніка, «чалавека-штукара», сацыяльная і эстэтычная вартасць якога вынікае з досыць актыўнай прадстаўленасці адпаведных онімаў-назваў. У назвах некаторых апавяданняў гэты тып героя «схаваны» за асабовым іменем. «Кодэкс гонару» майстра-рамесніка ўтрымлівае, разам з іншым, асноватворныя жыццёвыя пазіцыі беларусаў. З. Бядуля ставіць і вырашае праблему мастака і мастацтва ў яе непарыўнай сувязі з сацыяльнай праблематыкай, годна працягваючы тэму, якая займае значнае месца ў беларускім фальклоры і літаратуры ХІХ стагоддзя. Значнасць умельства для герояў Л. Калюгі павялічваецца яшчэ і за кошт ажыццяўлення высновы: не ваяўнічы народ беларусы; іх шлях — стваральная праца, а не вайна. У К. Чорнага вобраз

краўца, які «хадзіў па людзях», увасабляе «нацыянальнае нязменнае» беларусаў і збліжаецца з вобразам летапісца, «сведкі гісторыі».

У «эпоху рубяжа» вызначаецца тэндэнцыя эстэтызацыі тэхнічных дасягненняў, у сувязі з чым сярод мастацкіх характараў, побач з вобразамі будачнікаў, стрэлачнікаў, пашыраецца кола машыністаў. Вобразы чыгункі і сумежныя з імі ствараюць своеасаблівы кантэкст для выяўлення чалавечых якасцей герояў. Імкненне зрушыцца з месца, паехаць у новыя мясціны можна ацаніць і як адметную антрапалагічную якасць чалавека, і як паказчык дынамікі літаратурнага характару (Я. Колас). Асабовыя вобразы, звязаныя з новымі матывамі, у творах К. Чорнага пераасэнсоўваюцца ў святле этнанацыянальнай ментальнасці. Зварот да «машыннай» тэматыкі ў творчасці М. Лынькова не выключае гуманізму ў стварэнні і прыёмах абмалёўкі мастацкага характару. У апавяданнях М. Зарэцкага сюжэтна праводзіцца актуальная для часу іх напісання думка пра тое, што жывая чалавечая асоба можа быць «задушана» машынападобнай культурай. Л. Калюга праз іранічна абмаляваны абрыс злодзея, што крадзе на чыгунцы, бачыць не абсалютнае зло, а спецыфічны спосаб рэалізацыі пэўным колам асоб свайго творчага патэнцыялу.

У цэлым жа вобраз злодзея у творах З. Бядулі, У. Галубка, М. Лынькова, К. Крапівы высвечвае не так індывідуальнае аблічча гэтага маргінальнага тыпу, як адносіны да яго беларускага селяніна (і іх падзяляюць аўтары): важней за ўсё ўнутраная сутнасць, цэльнасць чалавека, тое, што ён мае сваю стратэгію паводзін, і ты ведаеш, чаго ад яго чакаць.

Пэўнае значэнне ва ўнутраным свеце персанажаў беларускай прозы першай трэці XX стагоддзя мае музыка, пры гэтым не толькі як знак рэвалюцыйнага светаадчування. У творах А. Бабарэкі, Л. Калюгі, М. Лынькова, К. Чорнага матыў музыкі і звязаныя з ім непасрэдна або праз асацыятыўныя сувязі асабовыя вобразы, з аднаго боку, узыходзяць да архетыпавых уяўленняў пра музыку, а з другога — выяўляюць розныя бакі быцця чалавека, яго дзейнасці, асаблівасцей яго светаразумення і ацэнкі рэчаіснасці. Беларускія празаікі ў асаблівасцях мастацкай інтэрпрэтацыі вышэйзгаданых матываў і вобразаў ішлі ў рэчышчы актуальнай тэндэнцыі, якая, аднак, не была папулярнай у кантэксце пануючай ідэалогіі, таму яны вымушаны былі спыніцца на подступах да сапраўды эстэтычных адкрыццяў. Вычарпальнае разуменне гэтага дае вобраз музыканта ў рускага празаіка-эмігранта М. Асаргіна.

Адметным ідэйна-эстэтычным феноменам выступае ўвасобленая на беларускім жыццёвым матэрыяле ўласцівымі беларускай культурнай прасторы спосабамі эпічнага асэнсавання сімволіка вобразаў пастуха-правадыра і паэта-прарока (беларускі пастух зазвычай музыка), што асабліва выразна ў ліра-эпічнай творчасці Я. Коласа і арыгінальным чынам адбілася сродкамі міфалагічнага мыслення ў прозе М. Зарэцкага.

Паказ «новай жанчыны» ў якасці грамадскага ідэалу не заўсёды абгрунтаваны як лагічна, так і эстэтычна, што відаць у некаторых творах К. Крапівы, М. Лынькова, К. Чорнага. Асобныя жаночыя тыпы, створаныя М. Зарэцкім, з’яўляюцца нетыповымі для літаратуры сацыялістычнага

рэалізму, але ім нельга адмовіць у загадкавасці, складанасці, наяўнасці выразных індывідуальных рыс. Пэўныя асабовыя і эстэтычныя дамінанты жаночых вобразаў дазваляюць разглядаць іх у якасці сімвалаў малой радзімы, беларускай вёскі, своеасаблівай «зямлі абяцанай», бяспечнай першаснай тэрыторыі для герояў актыўнага грамадзянскага дзеяння.

Традыцыя стварэння вобразаў перадавых прадстаўнікоў маладога пакалення ўзыходзіць да класічнай рускай літаратуры. Рамантычныя ідэалы, звязаныя з прагай і пошукам свабоды і справядлівасці, адбіліся ў апавяданнях Ядвігіна Ш., Цёткі, Я. Нёманскага.

Гістарычна абумоўлена ў беларускай сацыякультурнай прасторы першай трэці XX стагоддзя мастацкая праекцыя вобраза кантрабандыста. Лексемы «граніца», «мяжа» і семантычна звязаныя з імі з'яўляюцца ключавымі ў апавяданнях З. Бядулі, Я. Коласа, К. Чорнага. «Кантрабандыст» — адна з іпастасей Язэпа Крушынскага ў аднайменным рамане З. Бядулі. Пісьменнікі савецкай Беларусі не мелі магчымасці паказаць сапраўдныя прычыны такой адмоўнай з'явы, як кантрабанда, аднак праз мастацкі паказ супярэчлівых дэталей звярталі на яе ўвагу неабыякавага чытача. Гэтай жа мэце служаць і ў рознай ступені індывідуалізаваныя вобразы «кантрабандыстаў». Дамаляваць абрыс падобнага героя дазваляе проза польскага пісьменніка С. Пясецкага, ураджэнца Беларусі, якая прэзентуе цэлую тыпалогію створаных на рэалістычна-жыццёвым матэрыяле ідэалагічна незаангажаваных, хоць у большасці і рамантызаваных, вобразаў «перамытнікаў».

Ядвігін Ш., С. Бірыла, Л. Калюга праз такія літаратурныя характары і тыпы, як «слізкі чалавек», правакатар; стражнік, турэмшчык увасабляюць аблічча зла, якое імкнецца да абсалюту. Абсалютнае ж зло ўвасабляе кат. У беларускай прозе першай трэці XX стагоддзя няма такога яскравага вобраза ката, як, напрыклад, у творах Л. Андрэева ці М. Асаргіна. Носьбітамі зла, якое нясе ў свет кат, выступаюць Гарэшка і Гаршчок (М. Гарэцкі, «Дзве душы»). Пагрозлівае аблічча «жалезнага» чалавека няцяжка ўбачыць за знешняй бяскрыўднасцю і бязладнасцю герояў, падобных да Ваські Шкетава (М. Лынькоў, «Над Бугам»), ці «ўтрапёных», на ўзор Бладзіка Мотуза (Л. Калюга, «Ні госць ні гаспадар»), якія, паводле жыццёвай і мастацкай логікі, маглі стаць як ахвярамі, так і катамі ў часы маштабнай сацыяльнай дэструкцыі.

Паняцце мастацкага характару ўключае ў сябе і розныя наватарскія формы адлюстравання чалавека як асобы. Інтрыгуе «няпросты чалавек» у апавяданні А. Мрыя. Вялікім майстрам стварэння адметных— пачынаючы з намінацыі — мастацкіх характараў выявіўся Л. Калюга. Гэта «пустадомкі», «даматуры», герой, «у якога не было мінулага», цэлая галерэя вясковых дзівакоў з яскрава індывідуалізаваным абліччам.

У беларусаў — «тутэйшых» — заўсёды выклікалі насцярожанасць «чужыя» людзі: «прыхадні», «прайдзісветы», «валацугі», «сцягачы» — і, што пацвярджае сюжэт шэрагу твораў, небеспадстаўна.

У прозе азначанага перыяду распаўсюджаны такі кампазіцыйны прыём, як супастаўленне ці апазіцыя двух братоў, іх лёсаў. Разам з тым асоба кожнага

з іх уяўляе або індывідуалізаваны характар (С. Бірыла, Я. Нёманскі, Л. Калюга), або значны ў сацыяльных і эстэтычных адносінах тып (К. Чорны), яскравы носьбіт мастацкай канцэпцыі часу і чалавека.

Пафас, якім прасякнуты вобразы прадстаўнікоў «сацыяльна не аформленай прафесіі», пісьменнікаў і паэтаў, змяняецца ў творах Я. Коласа, А. Мрыя, Л. Калюгі ад рамантычнага да камічнага і сатырычнага, а з другой паловы 20-х гадоў — трагічнага. У каштоўнаснай дэфармацыі або ўвогуле знікненні асобных прафесій (а з імі і адпаведных чалавечых тыпаў) бачыцца пагроза спрадвечнаму мудраму ўсталяванню жыцця, і прыватнаму жыццю дбайнага, рупнага чалавека, і яго праву быць па-мастацку праўдзіва адлюстраваным.

Спіс выкарыстаных крыніц

1. *Гинзбург, Л. Я.* О литературном герое / Л. Я. Гинзбург — Л. : Сов. писатель, 1979. — 221 с.

2. *Адамович, А.* Собрание сочинений : в 4 т. / А. Адамович. — Минск : Маст. літ., 1982. — Т. 2 : Асия. Последний отпуск. Повести. Кузьма Чорный. Уроки творчества. Эссе. Публицистика и критика 50—70-х годов. — 606 с.

3. *Колас, Я.* На ростанях : трылогія / Я. Колас. — Мн. : Юнацтва, 1981. — 702 с.

4. *Чыгрын, І. П.* Паміж былым і будучым: проза Гарэцкага / І. П. Чыгрын. — Мн. : Бел. навука, 2003. — 166 с.

5. *Табун, Б. П.* Характер в латышской прозе: замысел и создание образа : автореф. … докт. филолог. наук / Б. П. Табун // АН СССР, Ин-т мир. лит. им. А. М. Горького. — М. : [б. и.], 1980. — 31 с.

6. Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В. И. Кожевникова, П. А. Николаева. — М. : Совет. ЭНЦИКЛ., 1987. — 752 с.

7. *Бахтин, М. М.* Автор и герой в эстетической деятельности [Электронный ресурс] / М. М. Бахтин. — [Б. м. : б. и.], [19 — —?] // Режим доступа : http : // www/infoliolib/info/philol/bahtin/indexa.html/. — Дата доступа : 02.08.2009. — Загл. с экрана.

8. *Чуковский, К.* Чехов / К. Чуковский. — М. : Детгиз, 1958. — 93 с.

9. *Калюга, Л.* Творы : раман, аповесці, апавяданні, лісты / Л. Калюга ; уклад., прадм. Я. Лецкі ; камент. Н. В. Гаўрош, Т. М. Трыпуцінай. — Мн. : Маст. літ., 1992. — 607 с.

10. *Ницше, Ф.* Сочинения : в 2 т. : пер. с нем. / Ф. Ницше ; сост., ред. изд., вступ. ст. и примеч. К. А. Свасьяна. — М. : Мысль, 1990. — Т. 1 : Литературные памятники. — 829 с.

11. *Калюга, Л.* Ні госць ні гаспадар : апавяданні і аповесці / Л. Калюга. — Мн. : Маст. літ., 1974. — 290 с.

12. *Чорны, К.* Збор твораў : у 8 т. / К. Чорны. — Т. 3 : Раманы. — Мн. : Маст. літ., 1973. —544 с.

13. *Бядуля, З.* Апавяданні / З. Бядуля ; уст. арт. І. Кудраўцаў. — Мн. : Нар. асвета, 1973. — 160 с.

14. *Пропп, В. Я.* Проблемы комизма и смеха / В. Я. Пропп. — М. : Лабиринт, 2002. — 192 с.

15. *Жураўлёў, В. П.* Якуб Колас і паэтыка беларускага рамана / В. П. Жураўлёў ; навук. рэд. У. В. Гніламёдаў. — 2-е выд., выпр., дап. — Мн. : Беларус. навука, 2002. — 208 с.

16. *Колас, Я.* Вершы. Паэмы. Апавяданні. Аповесці. Трылогія «На ростанях» / Я. Колас ; прадм. М. Мушынскага. — Мн. : Харвест, 2007. — 1 168 с.

17. *Цётка.* Выбраныя творы / Цётка ; уклад., прадм. В. Коўтун ; камент. С. Александровіча і В. Коўтун. — Мн. : Беларус. кнігазбор, 2001. — 336 с.

18. *Гарэцкі, М.* Прысады жыцця : апавяданні, аповесці / М. Гарэцкі ; уклад. Т. Голуб. — Мн. : Маст. літ., 2003. — 479 с.

19. *Галубок, У.* Творы : Драматургія. Паэзія. Проза. Публіцыстыка / У. Галубок ; уклад., падрыхт. тэкстаў, уступ. арт. і камент. С. С. Лаўшука. — Мн. : Маст. літ., 1983. — 607 с.

20. *Проц, Д. Е.* Типология характеров и способы их воплощения в драматургии Л. Н. Андреева : дис. ... канд. филолог. наук : 10.01.01 / Д. Е. Проц : Орел : [б. и.], 2005. — 186 с.

21. *Брыль, Я.* Збор твораў : у 5 т. / Я. Брыль. — Мн. : Маст. літ., 1979 — Т. 1 : Апавяданні 1937—1975. — 512 с.

22. *Хигир, Б.* Исторические имена / Б. Хигир. — М. : Астрель ; АСТ ; Люкс, 2005. — 714 с.

23. *Чорны, К.* Збор твораў : у 8 т. / К. Чорны. — Т. 4 : Аповесці і раманы. — Мн. : Маст. літ., 1973. — 496 с.

24. *Чорны, К.* Збор твораў : у 8 т. / К. Чорны. — Т. 1 : Апавяданні. 1923—1927 гг. — Мн. : Маст. літ., 1972. — 554 с.

25. Всемирная философия. XX век / Авт.-сост. А.П. Андриевский. — Минск : Харвест, 2004. — 832 с.

26. *Ядвігін Ш.* Выбраныя творы / Ядвігін Ш. — Мн. : Маст. літ., 1976. — 410 с.

27. *Крапіва, К.* Збор твораў : у 3 т. / К. Крапіва. — Мн. : Дзярж. выд-ва БССР ; рэд. маст. літ., 1956. — Т. 2 : Проза. — 583 с.

28. *Платонов, А.* Чевенгур : роман / А. Платонов ; сост., вступ. ст. коммент. Е. А. Яблокова. — М. : Высш. шк., 1991. — 654 с.

29. *Осоргин, М. А.* Времена : автобиографическое повествование. Романы / М. А. Осоргин ; сост. Н. М. Пирумова ; авт. вступ. ст. А. Л. Афанасьев. — М. : Современник, 1989. — 622 с.

30. *Подшивалова, Е. А.* Самосознание человека в русской литературе 1920-х годов : дис. … д-ра филолог. наук : 10.01.01 / Е. А. Подшивалова. — Ижевск : [б. и.], 2002. — 468 с.

31. *Кара-Мурза, С.* Научная картина мира, экономика и экология [Электронный ресурс] / С. Кара-Мурза. — [Б. м. : б. и.], [19 — —?] // Режим доступа : http://www.hrono.ru/libris/lib_k/ecec0.html. — Дата доступа : 21.08.2009. — Загл. с экрана.

32. *Астрога, В. М.* Вясковае настаўніцтва Беларусі ў другой палове XIX — пачатку XX стст. : аўтарэф. … дыс. канд. гіст. навук:07.00.02/ В. М. Астрога ; БДУ. — Мн. : [б. в.] , 2005. — 20 с.

33. *Колас, Я.* Збор. твораў : у 14 т. / Я. Колас. — Мн. : Маст. літ., 1973. — Т. 5 : Апавяданні 1918—1956 гг. і «Казкі жыцця». — 640 с.

34. *Белая, А. І* Чалавек у плыні часу : Мастацкая канцэпцыя асобы і тыпалогія характараў у беларускай прозе першай трэці XX стагоддзя : манагр. / А. І. Белая. — Баранавічы : РВА БарДУ, 2009. — 408 с.

35. *Зарэцкі, М.* Сцежкі-дарожкі : раман / М. Зарэцкі ; прадм. М. Мушынскага. — Мн. : Маст. літ., 1998. — 351 с.

36. *Набоков, В.* Собрание сочинений русского периода : в 5 т. / В. Набоков. — Т. 2 : 1926—1930 : Машенька. Король, дама, валет. Защита Лужина. Рассказы. Стихотворения. Драма. Эссе. Рецензии [Электронный ресурс]. — Режим доступа : http : //litcatalog/al.ru/books/nabokov_rp_t2.html. — Дата доступа : 15.12.2008. — Загл. с экрана.

37. *Драздова, З.* Творчасць А. Мрыя і Л. Калюгі : стылявыя асаблівасці / З. Драздова. — Мн. : Беларус. навука, 1997. — 143 с.

38. *Достоевский, Ф. М.* Бесы : роман / Ф. М. Достоевский. — М. : Худож. лит., 1990. — 672 с.

39. Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя : у 4 т. — Мн. : Беларус. навука, 1999. — 903 с. — Т. 2 : 1921—1941 / Нац. акад. навук Беларусі ; аддз-не гуманіт. навук і мастацтваў ; Ін-т літ. імя Я. Купалы.

40. *Лынькоў, М.* Над Бугам : апавяданні, аповесці, урыўкі з рамана / М. Лынькоў ; [уклад. З. Пазняк]. — Мн : Маст.літ., 2002. — 446 с.

41. *Матвеева, О. В.* Историческая проза М. Алданова: философия истории, типология характеров, жанровые формы : дис. … канд. филолог. наук / О. В. Матвеева. — М. : МГУ им. М. В. Ломоносова, 1999. — 200 с.

42. *Волошин, М.* Избранное : Стихотворения, воспоминания, переписка / М. Волошин ; сост., подгот. текста, вступ. ст. и коммент. З. Давыдова, В. Купченко. — Минск : Маст. літ., 1993. — 479 с.

43. *Замятин, Е.* Избранное / Е. Замятин. — М. : Правда, 1989. — 462 с.

44. *Нёманскі, Я.* Творы / Я. Нёманскі. — Мн. : Маст. літ., 1984. — 598 с.

45. Расстраляная літаратура : творы беларускіх пісьменнікаў, загубленых карнымі органамі бальшавіцкай улады / уклад. Л. Савік, М. Скоблы, К. Цвіркі ; прадм. А. Сідарэвіча ; камент. М. Скоблы, К. Цвіркі. — Мн. : Кнігазбор, 2008. — 696 с.

46. *Леонов, Л.* Повести и рассказы / Л. Леонов. — Л. : Лениздат, 1986 — 528 с.

47. *Бабель, И.* Конармия : рассказы, дневники, публицистика / И. Бабель. — М. : Правда, 1990.

48. *Лазурский, А.* Классификация личностей [Электронный ресурс] / А. Лазурский. — [Б. м. : б. и.], [200 —?] // Режим доступа : http://www. rusbibliophile.ru/Book/Lazurskij_A_F__ Klassifikaciya_. — Дата доступа : 05.06.2010. — Загл. с экрана.

49. На ўсходзе сонца : Творы беларускіх пісьменнікаў пачатку XX ст. / аўт., прадм. і ўклад. У. М. Казбярук. — Мн. : Юнацтва, 1990. — 318 с.

50. *Пришвин, М.* Собрание сочинений : в 8 т. / М. Пришвин. — Т. 8 : Дневники, 1905—1954. — М. : Худож. лит., 1986. — 759 с.
51. *Успенский, Л.* Ты и твоё имя. Имя дома твоего / Л. Успенский. — Л. : Дет. лит., 1972. — 576 с.
52. *Осоргин, М. А.* Свидетель истории [Электронный ресурс] / М. Осоргин. — Режим доступа: http : www//lib.ru/RUSSLIT/OSORGIN/ svidetel.txt/. — Дата доступа: 14.08.2009. — Загл. с экрана.
53. *Бядуля, З.* Язэп Крушынскі : раман / З. Бядуля // Зб. тв. : у 4 т. — Т. 3, кн. 1. —Мн. : Дзярж. выд-ва БССР ; рэд. маст. літ., 1953. — С. 167—522.
54. *Багдановіч, М.* Поўны збор твораў : у 3 т. / М. Багдановіч. — 2-е выд. — Мн. : Беларус. навука, 2001. — Т. 2 : Мастацка проза, пераклады, літаратурныя артыкулы, рэцэнзіі і нататкі, чарнавыя накіды. —600 с.
55. *Цветаева, М.* Живое о живом (Волошин) / М. Цветаева // Максимилиан Волошин : стихотворения. — М. : Книга, 1989. — С. 443—527.
56. *Генiюш, Л.* Споведзь / Л. Генiюш ; падрыхт. тэксту, прадм., камент. М. М. Чарняўскага. — Мн. : Маст. лiт., 1993. — 271 с.
57. *Гарэцкі, М.* Дзве душы : аповесць / М. Гарэцкі. — Мн. : Маст. літ., 2006. — 110 с.
58. *Мішчанчук, М.* Літаратура, народжаная Кастрычнікам : аглядныя лекцыі па беларускай савецкай літаратуры / М. Мішчанчук. — Мн. : Нар. асвета, 1983. — 175 с.
59. *Бондырева, С. К.* Толерантность : введение в проблему / С. К. Бондырева, Д. В. Колесов. — М. : Изд-во Моск. соц.-психол. ин-та ; Воронеж : МОДЭК, 2003. — 240 с.
60. *Сыракомля, У.* Добрыя весці : паэзія, проза, крытыка / У. Сыракомля ; уклад. і камент. У. Мархеля, К. Цвіркі ; прадм. К. Цвіркі. — Мн. : Маст. літ., 1993. — 526 с.
61. Веснаход : Апавяданні «Маладняка» / уклад., падрыхт. тэкстаў, уступ. артыкул і камент. І. П. Чыгрына. — Мн. : Маст. літ., 1987. — 518 с.
62. *Шопенгауэр, А.* Мир как воля и представление : в 2 т. : пер. с нем. / ред. Е. В. Москвич / А. Шопенгауэр. — Минск : Попурри, 1999. — Т. 2. — 829 с.
63. *Ревуцкий, О. И.* Филологический анализ художественного текста : учеб. пособие / О. И.Ревуцкий. — Минск : РИВШ, 2006. — 320 с.
64. *Мещерякова, Н. Я.* Формирование активной гражданской позиции учащихся на уроках литературы в 4—7 классах : кн. для учителя / Н. Я. Мещерякова, Л. Я. Гришина. — М. : Просвещение, 1987. — 160 с.
65. *Адамовіч, Ант.* Да гісторыі беларускае літаратуры / Ант. Адамовіч. — Мінск: Выдавец ІП Зміцер Колас, 2005. — 1 464 с.
66. Беларуская літаратура : Проза 20-х гадоў : хрэстаматыя // склад. Д. Я. Бугаёў [і інш.] ; пад рэд. Д. Я. Бугаёва. — Мн. : Універсітэцкае, 1996. — 592 с.
67. Першацвет Адраджэння. — Мн. : Нар. асвета, 1995.
68. *Капусцінскі, Р.* Імперыя : пер. з польск. / Р. Капусцінскі. — Мн. : І. П. Логвінаў, 2009. — 344 с.
69. *Бердяев, Н.* Кризис искусства / Н. Бердяев. — Репр. изд. — М. : СП Интерпринт, 1990. — 48 с

70. *Абдзіраловіч, І.* Адвечным шляхам : Даследзіны беларускага светагляду / І. Абдзіраловіч ; прадм. С. Дубаўца. — Мн. : Навука і тэхніка, 1993. — 44 с.

71. *Конан, У. М.* Выбранае / У. М. Конан ; укл. М. А. Козенкі ; прадм. М. А. Козенкі. — Мн. : [б. в.], 2009. — 536 с.

72. *Лобанова Г. И.* Эволюция нравственного сознания «маленького человека» в романах М. Осоргина 1920-х—1930-х годов / Г. И. Лобанова : дис. ... канд. филолог. наук. — Уфа : [б. и.], 2002. — 172 с.

73. Лойка, А. А. Гісторыя беларускай літаратуры : Дакастрычніцкі перыяд : у 2 ч. : падруч. для філалаг. фак. ВНУ / А. А. Лойка. — Ч. 2. — 2-е выд., дапрац. і дап. — Мн. : Выш. шк., 1989. — 480 с.

74. *Ярош М. Р.* Пясняр роднай зямлі : Жыццё і творчасць Я. Купалы / М. Р. Ярош ; прадм. В. П. Жураўлёва. — 2-е выд. — Мн. : Бел. навука, 2003. — 341 с.

75. *Акудовіч, В.* Код адсутнасці. Асновы беларускай ментальнасці / В. Акудовіч. — Мн. : Логвінаў, 2007. — 216 с.

76. *Мойхер-Сфорим, М.* Маленький человечек / М. Мойхер-Сфорим. — СПб. : Северо-Запад Пресс, 2003. — 510 с.

77. *Андреев, Л.* Рассказы / Л. Андреев. — Волгоград : Нижн.-Волж. кн. изд-во, 1979. — 368 с.

78. *Руденко, Н.* Эдвард Карпентер [Электронный ресурс] / Н. Руденко. — [Б. м. : б. и.]. — Режим доступа : http : //www.peoples.ru/.../edward_carpenter/. — Дата доступа : 23.07.2008. — Загл. с экрана.

79. *Смирнова, Л. А.* Русская литература конца XIX — начала XX века [Электронный ресурс] / Л. А. Смирнова. — М. : Просвещение, 1993. — Режим доступа : http : //www.gramma.ru/BIB/?id=4.13. — Дата доступа : 03.06.2007. — Загл. с экрана.

80. *Сініла, Г. В.* Біблія як феномен культуры і літаратуры : у 2 ч. / Г. В. Сініла. — Мн. : Беларус. навука, 2003. — Ч. 1 : Духоўны і мастацкі свет Торы : Кніга Быцця. — 451 с.

81. *Шаладонаў, І. М.* Выпрабаванне чалавечнасці : Беларускае апавяданне 20-х гадоў аб рэвалюцыі і грамадзянскай вайне / І. М. Шаладонаў. — Мн. : Беларус. навука, 2008. — 175 с.

82. *Шур, В. В.* Онім у мастацкім тэксце : манагр. / В. В. Шур. — Мн. : Беларус. кнігазбор, 2006. — 216 с.

83. *Бунин, И. А.* Собрание сочинений : в 6 т. — Т. 5. Жизнь Арсеньева. Тёмные аллеи. Рассказы 1932—1952 / И. А. Бунин ; редкол.: Ю. Бондарев [и др.] ; подгот. текста и коммент. А. Бабореко ; ст.-послесл. А. Саакянц. — М. : Худож. лит., 1988. — 639 с.

84. *Брайцев, Я.* Среди лесов и болот / Я. Брайцев. — БДАМЛіМ // Фонд 7. — Воп. 1. — Спр. 1—4.

85. *Букчин, С.* …Народ, издревле нам родной: Русские. писатели и Белоруссия. Очерки / С. Букчин. — Минск Нар. асвета , 1984. — 335 с.

86. *Петрушкевіч, А.* Пра творы і творцаў : літ.-крыт. арт. / А. Петрушкевіч. — Слонім : Слонім. друк, 2002. — 256 с.

87. *Рагойша, П.* Творчасць Сяргея Пясецкага : праблема жанравастылёвай адметнасці : аўтарэф. … дыс. канд. філалаг. навук : 10.01.03 / П. Рагойша. — Мн. : [б. в.], 2001 — 20 с.
88. Пад ветразем надзеі : Сучасная беларуская паэзія / склад. В. А. Шніп. — Мн. : Маст. літ., 1989. — 335 с.
89. *Залкинд, А.* Двенадцать половых заповедей революционного пролетариата [Электронный ресурс] / А. Залкинд // Режим доступа : http : // www. fictionbook.ru/ author/zalkind_aron_borisovich/. — Дата доступа : 24.01.2010. — Загл. с экрана.
90. *Белинский, В. Г.* О классиках русской литературы / В. Г. Белинский. — Минск : Наука и техника, 1977. — 528 с.

1.2 Нацыянальны характар як мадэль асобы ў беларускай прозе першай трэці XX стагоддзя

Паняццям «нацыянальны характар», «нацыянальны менталітэт» у навуковай літаратуры даецца мноства азначэнняў. Як слушна адзначае М. Тычына, «колькасць азначэнняў… змест і іх форма выразна сведчаць аб размытасці гэтай катэгорыі, яе няпэўнасці і паэтычнасці» [1, с. 15].

У грамадскіх навуках нацыянальны характар вызначаюць як сістэму пазіцый, каштоўнасцей і перакананняў, што падзяляюцца большасцю нацыі. Яго аснова — светапоглядныя архетыпы, якімі абумоўлена светаадчуванне чалавека, успрыманне ім навакольнай рэчаіснасці і сябе ў ёй. Мэтам нашага даследавання ў найбольшай ступені адпавядае азначэнне нацыянальнага характару як «мадальнай асобы», якое ўключае актыўнасць праяў пэўных асабовых рыс у прадстаўнікоў той ці іншай нацыі і акрэслівае структуру асобы як вобраз, што дамінуе ў культуры дадзенай нацыі.

Нацыянальны характар беларусаў цікавіць нас як эстэтычная з’ява. Пры яе аналізе мы ў неабходнай меры выкарыстоўваем палажэнні іншых навук. Асноўная задача — выявіць у герояў беларускай прозы тыя ўстойлівыя рысы, якія вызначалі жыццёвую стратэгію асобы ў першай трэці XX стагоддзя. Дададзім, што праблема нацыянальнага характару ў розных аспектах перманентна даследуецца ва ўсім змесце дадзенай кнігі, бо надзвычай складана адасобіць гэты асабовы і мастацкі феномен ад іншых.

Нацыянальны характар складваецца з пачатку фарміравання этнасу, прэзентуе найбольш глыбінныя асабовыя пласты свядомага і бессвядомага і з’яўляецца найбольш устойлівай часткай свядомасці, якая калі і змяняецца, то надзвычай марудна. Мы зыходзім з таго, што асоба — гэта «нязменнае ў зменах», таму разглядаем нацыянальны характар у якасці мастацкай мадэлі асобы на прыкладзе твораў беларускай прозы, устанаўліваючы пры неабходнасці пэўныя тыпалагічныя сувязі.

Найбольш важнымі фактарамі, якія ўплываюць на фарміраванне нацыянальнага характару, з’яўляюцца геаграфічныя, кліматычныя, рэлігійныя, культурна-гістарычныя. Нацыянальны характар беларусаў склаўся найперш пад уплывам адметнасці геапалітычнага становішча краіны. У класічным кантэксце беларускай гісторыі і мастацкай літаратуры выяўляецца іх генеральная асабовая дамінанта — цярплівасць і неваяўнічасць. У свой час М. Мантэнь так напісаў пра лёс Францыі і яе народа: «Той, хто не дасягнуў бы славы іншым шляхам, праславіцца сваім няшчасцем» [2, с. 39]. Аднак, хоць лёс беларусаў і не песціў, ім усё ж было «спрадвеку вядома, што сама лепш так, як яно само ёсць» [3, с. 280] — а гэта, бадай, беларускі варыянт сентэнцыі «Гісторыя не ведае ўмоўнага ладу».

Канфесійная разнастайнасць і мірнае суіснаванне розных рэлігій на тэрыторыі Беларусі — другі фактар адметнасці нацыянальнага характару нашага народа. Гэта актуалізавала як дамінантную рысу талерантнасць, па якой сёння ў асноўным і ідэнтыфікуюць беларусаў. На іх псіхалагічны склад у значнай ступені паўплывалі асаблівасці нацыянальнага «кормячага ландшафту», балоцістага і лясістага, які абумовіў рассяленне жыхароў невялікімі супольнасцямі. Можна ўбачыць у гэтым выток пэўнага індывідуалізму беларусаў («Мая хата з краю»), але, з другога боку, — і аснову цягавітасці, звычкі цярпліва зносіць выпрабаванні і спадзявацца толькі на сябе.

У 1980 годзе У. Караткевіч шчыра прызнаваўся: «Часам, у злыя гадзіны, я нават не ведаю, ці люблю я беларусаў, да якіх маю гонар належаць. За бязмежную цярпімасць да таго, да чаго не трэба, мяккасць, што мяжуе з рэптыльнасцю, за тое, што яны занадта сумленныя і “верныя Янукі”…» [4, с. 181].

У якасці адной са спрадвечных няўхвальных рыс беларусаў прадстаўнікі мастацкай прозы першай трэці XX стагоддзя вылучаюць сацыяльную апатыю. Л. Калюга, які па-свойму ўзнавіў у зборным вобразе герояў-баркаўчан мастацкую мадэль беларускага характару, пісаў: «Некалі казалі — гадавыя святы праўдзяць. Які ты ў гэты дзень будзеш, такім застанешся і на ўвесь год: благое што зробіш — благі, а добрае — добры… І от баркаўчане, каб ні благімі, ні добрымі не быць… спяць кожнае гадавое свята з ранку да вечара цалюткі дзень. Праз гэты сон… і прачнуўшыся сонныя, хмурныя, нерухавыя ходзяць. Шчасце і доля іх — усё ў сне затанула… Хіба як высплюцца ў запас… тады інакшае будзе што…» [3, с. 262]. Грамадская пасіўнасць з'яўляецца вынікам кансерватызму мыслення і моцнай інертнасці, а таксама, паводле І. Абдзіраловіча, аб'ектыўнай немагчымасці ўдзелу карэннага насельніцтва Беларусі ў сацыяльнай творчасці і несфарміраванасці адпаведнага асабовага вопыту. Так, абраны членам сельсавета нерашучы і мяккацелы Ганскі (К. Крапіва, «Мядзведзічы») «…парадку не глядзіць. Куды яго хто паверне, туды і вернецца — і нашым, і вашым» [5, с. 340]. Калі з Ганскага спалі абавязкі члена сельсавета, ён нават адчувае некаторую палёгку. «Засвоенае Ганскім здаўных правіла, што з людзьмі трэба жыць у згодзе, заўсёды стаяла яму поперак дарогі, калі трэба было зрабіць… цвёрды крок. Ад гэтага ў яго было шмат прыкрасцей і разладу з самім сабою» [5, с. 345]. На вобразе Ганскага відаць, што «дзяржаўныя справы патрабуюць больш смелай маралі» [2, с. 246], чым тая, якою спрадвеку валодаў беларус.

Аднак часам сацыяльная апатыя беларусаў перарастала ў абыякавасць да бліжняга, якім, паводле спрадвечных устанаўленняў супольнага жыцця, заўсёды быў сусед. Лаўрэн (М. Лынькоў, «На чырвоных лядах») убачыў тапельца, забітага панскім леснікам Лявона Ражка, і, каб не набыць сабе клопату, «узяўшы дручок… пачаў адштурхоўваць набрынялае вадой цела ад куста», кажучы: «Ты ўжо не крыўдуй, братка Лявон. Плыві, галубок, плыві… Знойдзеш дзе-небудзь і дамавіну. А нам — суседзям тваім — не з рукі…» Мірон, якому выпала быць за

панятога, пазнаў шапку лесніка, што засталася ў руцэ тапельца, але прамаўчаў. Тое ж зрабіў і стараста. Гэта кінула цень на невінаватага Хведара Жаранка: «Ты яго [Ражка] забіў, — кажуць. — І жонка бачыла, як ты таго вечара ішоў з ім» [6, с. 400-401].

Я. Колас. М. Гарэцкі, К. Чорны, М. Лынькоў, М. Зарэцкі, П. Галавач, Э. Самуйлёнак і іншыя пісьменнікі выпрацавалі магутную традыцыю яркага паказу побыту беларуса. Гэта была, пісаў А. Адамовіч, найбольш выразная нацыянальная «фарба», без якой цяжка ўявіць беларускую прозу. Аднак тыя ж пісьменнікі праз «найтанчэйшае раскрыццё рэальнага чалавечага побыту» [7, с. 177] ўсё смялей паглыбляліся ў псіхалогію чалавека, адкрываючы свету нацыянальны характар свайго народа.

Шырока вядома народная песня «Чаму ж мне не пець». У карцінах і вобразах тыпу «парсючок пад лаўкай бульбачку грызець» узнаўляюцца не толькі пэўныя ўмовы матэрыяльнага побыту беларусаў, а і важныя якасці іх нацыянальнага характару, найперш любоў да ўсіх, хто, паводле слоў У. Караткевіча, «дыхае і шуміць». Мастацкія доказы гэтага маюць месца ў кожным творы беларускіх аўтараў, у тым ліку ў аповесці Л. Калюгі «Нядоля Заблоцкіх». Заблоцкія катоў старанна выбіраюць — каб не кошка. «А дадому прынясуць, дык колькі таму кацяняці пашаноты! Не раўнуючы, як клейкаму смеццю на веніку. Сабе ўкарацяць, а яго малаком паіць будуць…» [3, с. 54].

Адна з вызначальных рыс нашага народа — эмацыянальная ўраўнаважанасць. Пачуцці і іх знешнія праявы канчаткова не вызначаюць паводзін беларусаў, вынікам чаго з'яўляюцца ў большай ступені цвярозыя, практычныя адносіны да рэчаіснасці, грунтоўнае і адказнае стаўленне да жыцця. У беларускай (у тым ліку мастацкай) карціне свету дамінуюць шэры і белы колеры, што асабліва арганічна для апісання знешнасці герояў: «Любіў багатыр Заблоцкі ў лапці белыя чыстыя анучы абуваць. І так ён любіў белую адзежу» [3, с. 239]. Сімволіка белага колеру, у тым ліку як этнадыферэнцыруючая, у сучасных даследаваннях грунтоўна вытлумачана. Нашу ўвагу прыцягнулі сімвалічныя характарыстыкі шэрага колеру [8], у святле якіх набываюць

дадатковыя канатацыі такія мастацкія дэталі, як, напрыклад, «шэры жупанок» (М. Гарэцкі). Пазітыўныя характарыстыкі шэрага колеру — інфармаванасць (гэта колер шэрага рэчыва), цвярозы розум, рэалізм, спалучэнне супрацьлегласцей. Ён упэўнены, што лепшае наперадзе, але нічога для гэтага не робіць. Такі герой Л. Калюгі: Гіляры Змышлевіч жыў і «моцную надзею меў: некалі нешта павінна быць» [3, с. 272]. Негатыўныя характарыстыкі шэрага колеру — боязь страты, меланхолія, хвароба, журба, дэпрэсія. Ён стары, хворы, яму заўжды чагосьці не хапае; для яго ніколі няма будучыні. Шэры колер ніколі не будзе першым, бо ў яго няма да гэтага ўнутранага імкнення. Адзінае памкненне — стабільнасць і гармонія (ад знясіленасці і стомы). Гэты колер дае сілу тым, хто слабы і ўразлівы. Ён стабілізуе працэсы вакол, але заўсёды выглядае раздвоеным. Істотна, што шэры колер выяўляе заўсёдную барацьбу розуму з беспадстаўнай трывогай. Падобны маральна-псіхалагічны стан вызначаны ў беларускай мастацкай прозе як «дзве душы». На думку псіхолагаў, шэры колер пазбаўлены ўнутранай энергіі, што можа быць ахарактарызавана такімі выразамі, як «падрэзаны крылы», «прыбіты, паламаны, але яшчэ жывы».

У беларускім фальклоры і мастацкай літаратуры замацавана такая рыса нацыянальнага характару, як боязь «крыва» прысягаць. Лявон Задума (М. Гарэцкі, «На імперыялістычнай вайне») у час прыняцця прысягі разважае аб тым, «як баіцца наш селянін усякае… кары за зламанне прысягі. Аднак, бывае, прысягаюць і фальшыва…» [9, с. 366], што адлюстравана ў апавяданні «Прысяга». Тарас, які ўзяў за здольнікаў трох цімакоў, пастаўлены перад трагічным выбарам: або прызнацца, або крыва прысягнуць і чакаць «кары боскай». Маральна-псіхалагічны стан героя М. Гарэцкі перадае надзвычай дакладнымі сродкамі — гэта «напружанае і… адчайнае змаганне земляроба», які «не ведаў, што тут грэх і што не грэх» [9, с. 29]. У рамане К. Крапівы «Мядзведзічы» тая ж маральная праблема раскрываецца праз падзеі, якія адбываюцца ў пазнейшы час і развіваюцца крыху інакш. Жаданне Соміка непраўдзівага «сведку дастаць» разбілася аб непахіснасць большасці аднавяскоўцаў, а вось

Тодар Пошта пагадзіўся і ахвотна адгукнуўся на прапанову Соміка даць «крышан здору на затаўку» [5, с. 174]. Выснова «Голад і лжэ, і крадзе» была народжана беларускім жыццём. Ды і не ўсякі крадзеж, на думку беларусаў, — абсалютнае зло. Ёсць выпадкі, калі ён нават апраўдваецца, як пакражы ў скарбовым ці панскім лесе, што адлюстравана ў фальклоры і літаратурных творах розных перыядаў і жанраў. І ўсё ж індывідуальны выбар чалавека абумоўлены не толькі знешнім светам, а і ўнутраным, духоўным.

Беднасць беларусаў часта з’яўлялася прычынай таго, што пачуцці ў іх жыцці саступалі практычным матэрыяльным інтарэсам. Яскравы прыклад — Тодар Гракоў (К. Крапіва, «Каровін мужык»), які асмеліўся папракнуць бацьку ў тым, што прымусіў ажаніцца з нялюбай: «Ты ж узяў замуж за мяне Скрылёвых гнядую карову, а гэту кабету ўзяў… нібы пасагу, дык і цацкайся цяпер з ёю» [5, с. 18-19]. Імкнучыся да кавалка зямлі, беларус мог добраахвотна заплаціць за яе непараўнальную цану — перакананне ў тым, што «можна прывыкнуць і палюбіць» [5, с. 18]. На шчасце, з усякага правіла бываюць выключэнні. Так, іншы Тодар («Мядзведзічы»), нягледзячы на кпіны аднавяскоўцаў, кахаў сваю няверную жонку ўсім «шчуплым» сэрцам…

Беларускі нацыянальны характар валодае такой адметнай адзнакай, як «тутэйшасць» у значэнні «неакрэсленасць, амбівалентнасць нацыянальнай свядомасці». Пра гэта з болем гаворыць, у прыватнасці, Андрэй Лабановіч (Я. Колас, «На ростанях»): «Кожны народ мае свой гонар… А мы, беларусы, не адважваемся прызнацца ў тым, што мы беларусы» [10, с. 85]. Гістарычна складвалася, што беларусы «часткай цягнуліся да рускіх, часткай да палякаў... Калі мясцовы чалавек атрымваў якую-небудзь адукацыю, то з каталіка рабіўся паляк, а з праваслаўнага — рускі. Паказальна, што ні польская, ні руская культура такога разрыву не ведалі. Каталікі лічыліся “вышэй”. Вось тыповая размова з вясковым дзядзькам: “Ты якой веры?” “Ат, няма чым хваліцца! Праваслаўны...”» [11]. Аднак ва ўмовах перманентнага існавання ў сітуацыі памежжа «тутэйшасць» можна разглядаць і як спосаб (хай сабе парадаксальны, пасіўны)

захавання беларусамі сваёй этнічнай і культурнай самабытнасці: аб'ектыўна вымушаныя ідэнтыфікаваць сябе то з палякамі, то з рускімі, беларусы ўсё ж пакінулі за сабою права адрозніваецца праз этнонім «тутэйшыя». Сюжэты і вобразы беларускай прозы пацвярджаюць, што, не маючы магчымасці вызначыцца адносна зменлівага дзяржаўнага цэлага, «"тутэйшы" самаідэнтыфікаваў сябе з адзіна непарушным, адвечным — з роднай зямлёй» [12, с. 107]. Невыпадкова Ваця Браніславец (К. Чорны, «Сястра») атрымлівае параду: «Падгарні больш зямлі пад ногі, прытапчы яе і цвёрда стань» [13, с. 237-238], замест таго, каб ганяцца «за нечым па свеце» [13, с. 248] ці, што яшчэ горш, «круціць светам» [3, с. 220], карыстаючыся момантамі найвялікшых зрухаў у ім. Тут бачыцца і мастацкая формула кансерватыўнай свядомасці беларусаў, і вектары яе магчымай дэфармацыі пад рознага роду ўплывамі.

Сітуацыя «тутэйшасці» пагражала агульнакультурным разрывам у адпаведнасці з наступнай схемай: канфесійнае «пераафарбоўванне» — пераход на іншую мову — падмена самаідэнтыфікацыі [12, с. 106]. Аднак наноў набытая шляхецкая «вартасць», як сведчаць літаратурныя ўзоры, часта рабілася анекдатычнай і пры пэўных абставінах пагражала быць занядбанай. Калі госці выпілі на вяселлі Жагулавай дачкі (К. Крапіва, «Мядзведзічы»), куды не з'явіўся жаніх, «яскравей пачаў выступаць наверх шляхечы гонар. <…> "Проша не саромецца. Колькі чыя душа прымае!" — заклікаў Жагула і сам тут жа даводзіў, што яго душа сёння не пляцецца ў хвасце» [5, с. 352—354]. У беларускай прозе замацаваліся адносіны народа да падобных з'яў: выразна пагардлівыя да тых, хто вылез у паны з прычыны выпадковага шчасця, яны, аднак, не пазбаўлены належнага піетэту да тых, хто «з пана пан» па праву нараджэння. Бо «нават самы пошлы чалавек адчувае, што высакароднасць не падлягае імправізацыі і што варта шанаваць у ёй плён доўгіх часоў» [14, с. 541].

Беларусы менш катэгарычныя і вызначаныя ў меркаваннях, чым, напрыклад, рускія. Яны аддаюць перавагу адносным, а не абсалютным катэгорыям, лічаць за лепшае не гаварыць адразу

«так» і «не» (беларус спачатку падумае, а потым… прамаўчыць). Пэўна, з гэтай рысы вынікае меншая прадказальнасць беларусаў, іх скрытнасць, часам нават схільнасць гаварыць адно, а дзейнічаць адваротна гэтаму. Арсей Анцішэўскі (Л. Калюга, «Ні госць ні гаспадар») разважае сам з сабою: «Хоць у камсамол запісацца і не тое, што згаварыцца красці пайсці, але ж прыкра, калі сочаць за табою… Хай сабе і ведаюць, але не ад першага дня…» [3, с. 198].

Цікавай падаецца выснова П. Васючэнкі, што «кожны народ сам сябе прыдумвае». Даследчык вылучае тры іпастасі беларуса: «беларус міфалагізаваны», «беларус гістарычны» і «беларус рэальны» [15, с. 116]. Першы, на думку суседзяў, характарызуецца звышцярплівасцю, звышталерантнасцю, забітасцю, затурканасцю, прыгнечанасцю, мужыцкасцю, бясконцай адданасцю «старэйшаму» брату. Другі «адыгрываў сваю непаўторную ролю ў гістарычнай драме»: «жыў за часамі паўстанняў, войнаў і лакальных боек, сыходзіў у падполле, вылазіў з сутарэння, біўся з ворагам твар у твар, паміраў, адраджаўся, цярпеў, ненавідзеў, дараваў…» [15, с. 116]. Яму ўласцівы мужнасць, вынослівасць, жыццястойкасць. У руках беларуса рэальнага — «уласная экзістэнцыя і экзістэнцыя тых беларусаў, што прыйдуць пасля яго» [15, с. 116]. У галерэі мастацкіх тыпаў, створаных беларускімі празаікамі ў «эпоху рубяжа», ёсць прадстаўнікі кожнай з іпастасяў. Прывядзём прыклад асабовай мастацкай мадэлі «беларуса міфалагічнага» (М. Лынькоў, «На чырвоных лядах»).

«— Жывеш ты, Міронька, а што ты бачыш ці бачыў на свеце. І кругом цябе незадачы і беднасць, пінжак у цябе ўлетку і ўзімку аднаго колеру. І сын у цябе крывы…

— Характар у мяне задужа ціхі, пане Франусь.

— Пры чым тут характар?

— Не гаварыце… І крыўдзяць мяне часам і абманваюць калі-нікалі. А я сабе маўчу, не магу тады слова сказаць, каб гэта ды супроць крыўдзіцеля. Няхай ужо маё пяройдзе, думаю… Ціхі характар, пакладлівы…» [6, с. 374].

Мастацкая праекцыя падобнага тыпу пададзена М. Гарэцкім («Ціхая плынь): «лагодная Хомчына натура, узгадаваная ў старых

звычаях, забараняла яму выказаць свой жаль на бацьку пры чужых людзях, і ён схаваўся краіць сэрца ў пуню» [9, с. 298].

У галіне нацыянальных адрозненняў яскрава прасочваецца ўплыў стэрэатыпаў. Аўтастэрэатыпы — гэта уяўленні пра ўласны народ, гетэрастэрэатыпы — пра іншыя народы. Немалую ролю ва ўзнаўленні нацыянальных стэрэатыпаў адыгрываюць літаратурныя творы, у якіх асабліва выразна відаць «каштоўнасць вымышленых сцвярджэнняў» [16].

Бадай ужо стала стэрэатыпам тое, што беларусы «думаюць сэрцам». Я. Колас пісаў: «…думкі родзяцца ў маім сэрцы» [17, с. 154]. Паводле М. Шэлера, калі ў часы грамадскай стабільнасці чалавек мысліць «усім сваім целам», то ў перыяды сацыяльнай дэструкцыі духу забараняецца саўдзел у душы, і «ён адварочваецца, адразае сябе ад адзінства жыцця і хаваецца ў крэпасці мозга» [18, с. 227]. Тое, што ў чалавека мысліць толькі мозг, — асабовая загана, а якасць беларусаў «думаць сэрцам» выяўляе іх пратэст супраць часоў сацыяльнай дэструкцыі, ці «распаду супольнасці». Адэкватнасць гэтай высновы пацвярджаюць, у прыватнасці, вынікі тыпалогіі англійскіх і беларускіх фразеалагічных адзінак. Паводле слоўніка А. У. Куніна, у англійскай мове існуе 68 фразеалагічных адзінак са словам “heart” (сэрца) і 12 — са словам “soul” (душа). У слоўніку Лонга налічваецца 54 фразеалагічныя адзінкі са словам “heart” і 11 — са словам “soul”. У беларускай мове (паводле слоўніка І. Лепешава) налічваецца 86 фразеалагічных адзінак са словам «сэрца» і каля 100 — са словам «душа» [19; 20]. У апавяданні «Амерыканец» М. Гарэцкі паказвае, як дадзены аўтастэрэатып супадае з гетэрастэрэатыпам. З пункту погляду старога фермера-амерыканца, «у чалавеку павінны быць дзве роўныя часткі: цвёрдая і мяккая. У немца гэта якраз палавінкі. У другіх народаў — як калі. А ў славяніна мяккая часць залішне вялікая на кошт цвёрдай, дужа залішне… » [9, с. 98].

У маўленні кожнага народа замацоўваюцца маральна-этычныя і эстэтычныя дамінанты нацыянальнага характару. У беларускай «разважлівай мове» (Я. Пфляўмбаўм) няпроста знайсці беларускі адпаведнік рускага слова «скука». М. Гарэцкі

так, напрыклад, піша пра стан жонкі «амерыканца»: «Сумавала і нат тужыла» [9, с. 97]. Няма ў беларускай мове таксама і слова, якое б дакладна адпавядала слову рускай мовы «трудолюбие». У беларускай мове існуе толькі калька з рускага — «працалюбства». Беларускае ж слова «працавітасць» не мае кораня «люб-», што дазваляе наступнае дапушчэнне: праца для беларуса — перманентна аб'ектыўны, гістарычна абумоўлены стан, які не залежыць ад суб'ектыўных матываў і жаданняў (любіш — не любіш, а мусіш). Асаблівасці гістарычнага шляху беларусаў не пакідалі магчымасці для «скуки» (нуды), а працавітасць выступала як вызначальны фактар пераадолення разбуральных наступстваў розных форм сацыяльнай агрэсіі. Творы беларускай прозы істотна ўдакладняюць падобныя ўяўленні. Герою Л. Калюгі добра вядома, як доўга чакаць вечара, калі занятку няма. «Абрыдзелы тады робіцца дзень… канца-краю яму няма. Маркоціцца Хвядос» [3, с. 94]. На вялікдзень не ўрачыстасць свята, а тая ж «маркотнасць ад недастачы работы апанавала яго…» [3, с. 117]. Што ж ставіць чалавека па-за абсягамі нуды? «Невычэрпная плынь думак, іх адцэнні, заўсёдна зменлівыя пры разнастайных з'явах унутранага і знешняга свету, здольнасць і покліч усё новых і новых камбінацый гэтых думак» [21, с. 30], што надзвычай яскрава выяўлена ў мастацкай прасторы нацыянальнай прозы першай трэці XX стагоддзя.

Важнае месца ў творах гэтага перыяду адведзена стасункам народаў, якія насялялі Беларусь, асабліва беларусаў і яўрэяў. У нарысе Ядвігіна Ш. «Лісты з дарогі» паведамляецца, як у мястэчку Івянец пісьменнік наведаў «могільнікі, жыдоўскі і праваслаўны… Праваслаўны могільнік без ніякага плота; жыдоўскі — гладка і моцна абгароджаны. Відаць, што і на гэтым свеце адны любяць прастор, другія прывыклі да… "чарты аседласці"» [22, с. 237]. М. Гарэцкі («У чым яго крыўда?») праводзіць такую мастацкую паралель: «Матка [Лявона] сядзела… так, як сядзяць усе старэйшыя ці збедаваныя славянскія, а ў нашым краі нават і яўрэйскія, жанчыны» [9, с. 145]. Маці Хомкі Шпака («Ціхая плынь») і Лейзарава

Малка «гаманілі, казалі адна адной, бабскім звычаем, пра ўсе свае злыдні і нястаткі, уздыхалі, жаліліся, адылі пакорна жартавалі і смяяліся самі з сябе» [9, с. 299]. У гэтай аповесці М. Гарэцкі праз выкарыстанне рытарычных пытанняў выяўляе жыццёвую неабходнасць узаемных стасункаў беларусаў і яўрэяў. У той час, як «старэнькія белабародыя законнікі» чакаюць абяцанае гадзіны, калі іх народ рушыць за горы і за моры ў сваё спрадвечнае панства, стары асмолавец дзівуецца: «як жа гэта не будзе тут яўрэяў? А хто ж будзе прадаваць усё, што патрэбна чалавеку: махорку, сернікі, соль, і селядцы, і газу? Хто ж тады пашые боты і хамут і зробіць вакенныя асады ў новай хаце?» [9, с. 258]. Характэрна, што Беларусь у XX стагоддзі, у адрозненне ад іншых еўрапейскіх краін, была свабоднай ад антысемітызму: адзіная хваля пагромаў, якая прайшла ў 1905—1907 гадах, была справакавана чарнасоценцамі, а не простымі беларусамі.

Амбівалентнасць — якасць паўнакроўнага літаратурнага характару. Яна ўласціва і беларускаму менталітэту. Цікавы ракурс у асэнсаванні гэтай праблемы дае канцэпт «добрыя людзі». Стары Ярэмчык (З. Бядуля, «Язэп Крушынскі») адзначае, што яго кароўка «мела шмат добрых якасцей у сваёй натуры, якія можна было параўнаць да вельмі добрага чалавека, якіх Цыпрук у жыцці мала бачыў» [23, с. 413]. У апавяданні М. Гарэцкага «Хадзяка» паказана трагедыя селяніна, якога, пасля доўгага бадзяння па свеце, вёска не захацела «прыняць… у сваё вобчаства», бо яго не змаглі ўспомніць. Нагледзеўшыся на «добрых людзей» і наслухаўшыся іх, «хадзяка» мусіў сказаць: «Я і сам у вас не застануся... бо ўсё тут не такое, як было даўней. І людзей тых даўно няма...» [9, с. 113]. Л. Калюга па-мастацку разгортвае гэтую характарыстыку: «Нашы людзі трывалыя: што ім жаласнае ні гавары, будуць слухаць, падцмокваць, памогуць [на словах] бяду бедаваць, а слязы з вока не ўпусцяць» [3, с. 62]. Тым не менш, многае ў паводзінах беларусаў, іх вонкавых асабовых праявах разлічана менавіта на гэтых самых «добрых» (ці не вельмі добрых) староннiх людзей. Побач з двума класічнымі спосабамі стаўлення да жыцця («мець» і «быць») у беларускім нацыянальным характары трывала

замацаваўся трэці — «здавацца», да ацэнкі якога варта падыходзіць дыялектычна, бо за такім імкненнем можа пазнаць як пазітыўнае жаданне асобы захаваць і паказаць сваю чалавечую годнасць, так і беспадстаўную пыхлівасць «маленькага чалавека».

У прозе першай трэці XX стагоддзя натуральным чынам актуалізуецца праблема адукацыі. Традыцыйныя варыянты адносін да яе беларусаў паказаны ў аповесцях Л. Калюгі. Хваліся, маці Хвядосавага сябра, «бэсціць… Пётру за чытанне» [3, с. 144]. Прузына Заблоцкая «не блізка была… аддаваць малога ў навуку…» [3, с. 253-254]. М. Гарэцкі ў аповесці «Камароўская хроніка» зазначае: хоць які-небудзь «бацька і гаварыў, што кожнае дзіця ягонае няхай само выбірае сцежку, толькі няхай параіцца з ім», — большасць лічыла, што вучыць трэба альбо сына-калеку, альбо сыноў у мнагадзетных ды малазямельных сем’ях, а, бадай, з кожнай дачкі маці хацела «зрабіць добрую гаспадыню, якая жыла б пры ёй і працавала, без усялякіх паганых, лішніх навук» [24, с. 254]. Шляхціц Пухальскі («Дзёгаць») Юльку сваю пачаў вучыць, што «не даў Бог хлапцоў» і што троху памагала родная сястра яго жонкі. Тая ж лічыла, што вучоба «не дзявоцкая заняція» [9, с. 7]. Аднак ішоў час, мяняліся парадкі. Ф. Дастаеўскі пісаў: «Прага адукацыі ўжо ёсць прага арыстакратычная» [25, с. 391]. Аўдоля (К. Крапіва, «Мядзведзічы») робіцца старааннай вучаніцай сваёй дачкі. Прыклад «прыезджай жанаддзелкі» надаў ёй вялікай ахвоты да кнігі, «жаданне зразумець, змагчы» [5, с. 254].

Вялікімі крыніцамі мудрасці заўжды былі рэлігія і філасофія, якія кіравалі рухам чалавека ў свеце, і чалавек звяртаецца да гэтай спадчыны не толькі пры сустрэчы з цяжкімі абставінамі, але і для таго, каб надаць парадак і сэнс сваім штодзённым справам. М. Гусоўскі пісаў у паэме «Песня пра зубра»: «Мы яшчэ дзеці ў свеце хрышчоных і верым у казкі Медэі» [26, с. 72]. Выразнай характарыстыкай светаадчування беларусаў з’яўляецца прызнанне імі права на існаванне Іншага ў самым шырокім сэнсе гэтага слова, і нават пачуццё дачынення Іншага да іх уласнага жыцця. Свет для беларусаў напоўнены ўсялякімі

рэальнымі і міфічнымі істотамі, з якімі яны ў розных формах суіснуюць. У вызначэнні асноў духоўнага быцця беларусаў ісцінным выступае сцвярджэнне Э. Гусерля: «Багі ў іх мностве, міфічныя валадары ўсякага роду — гэта аб’екты асяроддзя, такія ж рэальныя, як жывёлы ці людзі» [27, с. 365]. Красамоўны пачатак мае апавяданне М. Гарэцкага «Трасца»: «Дзеялася гэта даўно, — тады, калі яшчэ дзяды нашы мусілі баяцца і пана, і Бога, і чорта... калі цёмны чалавек, змарынаваны цяжарам працы, усяго баяўся і ўва ўсё верыў, і нават хваробу сваю звязваў з усякімі зданямі» [9, с. 50].

У Космасе беларуса вычварна перапляліся рэальнасць і міф. Персанажамі язычніцкіх вераванняў населена не толькі наваколле, але і яго сядзіба. З аднаго боку, гэта сведчанне кансерватыўнасці базавых светапоглядных установак, з другога — паказчык багатай творчай фантазіі, што выявілася ў беларускай міфалогіі і літаратуры. Больш таго: па характары зносін з нячыстай сілай можна меркаваць пра адметнасць светасузірання нашых продкаў. Чорт, піша Л. Калюга, у баркаўчан «ні то на пана, ні то на папа падобен». Усякі раз ні адтуль ні адсюль «стрэнецца пасярод дарогі, далікатна папросіцца: “Падвязі, чалавеча!” Чалавеку ўсё ненапамкі. Ён раздабрэе і пусціць» [3, с. 77]. Ужо потым яму «цікне», калі, напрыклад, чорт дасць яблыкаў дзецям завезці, а гэта будуць не тыя, што на яблыні выраслі, а што на дарозе мерзлыя пасля коней застаюцца…

Адна з яскравых рыс нацыянальнага характару беларусаў — успрыманне хрысціянскай рэлігіі ў асноўным у рамках побытавай маралі пры вернасці «паганскім» боствам. Адсюль іх вера ў розныя прымхі і забабоны і нават гатоўнасць да хаўрусу з д’яблам. Не раз сварыўся Цыпрук (Л. Калюга, «Ні госць ні гаспадар») на сваю дачку, «каб масла перад чужымі не біла: колькі яго ні бі — не саб’ецца, калі благія вочы паглядзяць» [3, с. 214]. Каб хоць крыху разжыцца, Юстап Заблоцкі гатовы нават купіць у Андрука фармазонскія грошы, аб чым сведчыць аднайменнае апавяданне. Трэба адзначыць у цэлым адмысловыя стасункі беларусаў з богам і чортам. Юстап кажа: «…Што там з чорта за страх?! Абы жыць добра было, абы ён у тваю руку

спрыяў, а не шкодзіў. Хай сабе насіў бы ў свіран — абы толькі не выносіў…» [3, с. 74-75].

Наш даследчы інтарэс скіраваны на з’явы і падзеі, адлюстраваныя ў літаратуры перыяду «між дзвюх эпох, калі багі старых бацькоў трацяць свой аўтарытэт… уваччу нават малых дзяцей» [9, с. 139-140]. Аднак, бадай, ніхто з бацькоў «яшчэ старых звычак не адрокся». Нездарма Ігналя Чвардоўскі (Л. Калюга, «Ні госць ні гаспадар») дае сыну наказ: «…глядзі проці бога нічога не датварай. Не будзь першы. Хай другі хто» [3, с. 158]. Самому ж яму, перад тым, як спаць класціся, пацеры згаварыць трэба («хоць скарочаныя, але старасвецкія»). «Можа, калі згодзяцца, — думаецца старому. — Хто яго ведае, можа, дзе што і ёсць…» [3, с. 185]. «Новая жанчына» Аўдоля (К. Крапіва, «Мядзведзічы») ніяк не можа асмеліцца стаць бязбожніцаю: «А што… калі напраўду ёсць бог? Ён жа тады ніколі мне не даруе. Вазьму ды згавару пацеры» [5, с. 258].

Рэлігія звяртаецца да ўсякай асобы і стварае гэтым звышнацыянальнага чалавека. Аднак яна не застаецца безнароднай па спосабе засваення. Паказальны эпізод ёсць у рамане Б. Пастарнака «Доктар Жывага». Паперка, знойдзеная ў медальёне на грудзях забітага, «утрымлівала выняткі з дзевяностай псальмы з тымі зменамі і адхіленнямі, якія ўносіць народ у малітвы і якія пры паўтарэнні паступова аддаляюць іх ад арыгіналу». У прыватнасці, фраза «С ним есмь в скорби, изму его…» стала ў граматцы «Скора ў зіму яго» [28, с. 254]. У памяці Лявона Задумы, героя М. Гарэцкага, жывы ўспамін пра тое, як не проста было «адбыць гэтую дзіцячую пакуту: маленне Богу. <...> “Выйміцца...” — кажа маці, што мае азначаць: ва імя Аца». Лявонька, пакуль маці зрыхтуецца казаць далей, сам сабе ціхенька шэпча: «Выйміцца, акацілася аўца…». І пакуль дабіраюцца да «Верую», хлопчык «забаўляецца — колькі можна ў рамках чалавека, пастаўленага весці гамонку з самім Богам» [9, с. 226].

Беларуская проза першай трэці XX стагоддзя засведчыла, што ў час радыкальных палітычных змен і сацыяльных пераўтварэнняў не менш, чым рэвалюцыйная свядомасць,

застаюцца запатрабаванымі такія спрадвечныя якасці нацыянальнага характару, як здольнасць да спачування, жывы водгук сэрца на чужы боль, асэнсаванне чалавекам здзейсненых учынкаў. «Мы адчуваем грамадскія бедствы толькі ў той меры, у якой яны адбіваюцца на нашых асабістых справах» [2, с. 310]. Гэта напісана ў эпоху Адраджэння ў Францыі, але небеспадстаўна выклікае трывалую асацыяцыю са… стажком Коласавага дзеда Талаша. Васіль Каляда (Я. Нёманскі, «Дэзерцір»), як і вышэйназваны герой, свядома пайшоў «спаганяць помсту» толькі тады, калі ўбачыў, што ў хаце гаспадарыць польскі жаўнер, які прымусіў Васілёву жонку Кацярыну «зрабіцца яго жонкаю».

« — Ого! Дык гэта бальшавік з'явіўся! Ну, ты нядоўга тут у нас пакруцішся, — злосна сказаў ён.

— Але, шкода, што я не бальшавік і не з бальшавікамі цяпер, — упічна адказаў Васіль» [29, с. 96].

Да ўцёкаў з фронту «жыццё дома малявалася яму ў нейкіх пекных ружовых колерах», а цяпер Васіль убачыў, што «і тут ідзе барацьба, толькі прычыненая, заглушаная», і пачаў «утлумачваць сабе, што за Юдзенічам і легіянерамі ідзе панства» [29, с. 94]. Падобныя эпізоды ўскосна пацвярджаюць, што беларусы — народ партызанскай вайны, калі ўзброеныя атрады фарміруюцца спантанна, па неабходнасці.

Жыхар раўнін, беларус звязаны з зямлёй, як з жывой і роднай істотай. У боязі зняважыць маці-зямлю бачыцца прычына таго, што беларус надзвычай рэдка груба лаяўся. Матыў лаянкі як граху вельмі выразны ў аповесцях М. Гарэцкага. Лявон Задума («На імперыялістычнай вайне») ніяк не можа звыкнуцца з тым, што яму раяць часам вылаяцца: «Злайся, братка, па-мацернаму, — пацяплееець…» [9, с. 368]. Адзін з персанажаў аповесці — «тыповы служака», паранены георгіеўскі кавалер, «родам з-пад Масквы» — запомніўся Задуму тым, што «страшэнна лаецца, або, як кажуць салдаты, "мацярыцца" …» [9, с. 418]. Калі ў войска трапіў Хомка Шпак («Ціхая плынь»), то тут, ва ўмовах казармы і муштры, яму было «ў сто рэдзь горай, чымся ў батраках», бо «гэтыя жудасныя, на кожным кроку, зняважанні маткі крояць сэрца» [9, с. 308].

Свет для беларуса — гэта «малая радзіма», «родны кут». Нават у беларускім фальклоры не шмат згадак пра далёкія краіны. Прычыны міграцыі звычайна з’яўляліся ў знешнім свеце, а не ва ўнутраных запатрабаваннях асобы. У мастацкай тканіне прозы перыяду «вялікай бяздомнасці» вельмі часта выкарыстоўваецца сімвалічны вобраз шыпшыны. Гэта стэрэатыпізаваная з’ява, уласцівая беларускай культуры, якая арганічна суадносіцца з мастацкай мадэллю нацыянальнага характару. Стары Нявада (К. Чорны, «Пошукі будучыні») у гутарцы з карчмаром казаў: «Без Волечкі і шыпшыны няма для мяне і роднай бацькаўшчыны… Для мяне будзе радасць, калі я прайду паўз той зараснік, уваходзячы ў Сумлічы» [30, с. 53]. «Дым айчыны» ў рамане Ядвігіна Ш. «Золата» сімвалізуе рэч, на першы погляд для гэтай ролі неарганічная: аднойчы, атрымаўшы пасылку з Беларусі, «адзін стары… з Ашмяншчыны родам адрэзаў кавалачак каўбасы… мяса з’еў, а скурку закруціў у паперку і схаваў у кішэнь: штодня, кажа, пакуль не выветрае, нюхаць буду — родны край прысніцца… гавора, смяецца, а вочы — паўнюсенькі слёзаў…» [22, с. 174-175].

Своеасаблівай спадчынай беларусаў былі традыцыі жыцця па законах талерантнасці, якая перадавалася ад папярэдніх пакаленняў да наступных. «Гаравы» Змітра (Л. Калюга, «Ні госць ні гаспадар») — «у сярэднім пер’і чалавек і ўсяго сабе шукае сярэдняга, памяркоўнага: як святочнага дня, так добрага суседа» [3, с. 261]. Ігналя Чвардоўскі «ўмеў з малых дзён усім дагадзіць, ва ўсіх быць у ласцы» [3, с. 158] і вучыць гэтаму сына. Але не заўсёды сын і бацька думалі «аднакава», асабліва ў часы перамен. У рамане К. Крапівы «Мядзведзічы» бацька гаворыць пра свайго сына-актывіста: «Хіба ён ведае, як з людзьмі жыць? …Я вось зараз век зжыву, ды нікому вока не запарушыў, а ён вельмі бярэцца замалада. Ты чалавеку цяпер прыкрасць зробіш, а прыйдзе яго пара, дык ён табе ў дзесяць столак адплаціць» [5, с. 325]. Між тым, празмерным было б узводзіць талерантнасць у ранг універсальнага жыццёвага прынцыпу беларусаў. «Хто, разам у адной хаце жывучы, не сварыцца пры нашай бытнасці? — запытвае Л. Калюга. — Аб’едзь-абыдзі ўсе

вёскі Беларусі нашай і не знойдзеш тае хаты, дзе б злагада штодзень была… Спрачаюцца, сварацца…» [3, с. 132]. Не ўхваляе сваіх герояў і К. Крапіва, калі піша ў рамане «Мядзведзічы», як «людзі не маглі нагаварыцца адно з адным… Крычалі, лямантавалі, скавыталі, скрыгіталі зубамі з бруднай лаянкаю, са страшнымі кленічамі» [5, с. 168].

Але ж беларусы не набылі б права звацца талерантнымі, каб не здолелі абгрунтаваць з пазіцый талерантнасці нават уласную неталерантнасць. Л. Калюга прыпыняе ўвагу на выпадку ў побыце Чвардоўскіх, калі воз з сенам абярнуўся на граду з капустай, выклікаўшы вялікае нездавальненне бацькі. «Гэтак, з хатняю спрэчкай, неабходна патрэбнай у злосці і ў добрасці, выпраглі кабылу, распусцілі вужышча…» [3, с. 151].

Сярод найбольш значных рыс нацыянальнага характару беларусаў традыцыйна вызначаецца гасціннасць, што знайшло сваё мастацкае пацвярджэнне ў творах беларускай прозы першай трэці ХХ стагоддзя. Але, верныя жыццёвай праўдзе, пісьменнікі паказвалі разнастайныя тыпы герояў і чалавечых паводзін. Так, Л. Калюга («Ні госць ні гаспадар») расказвае пра тое, што сакратароў бацька «не мог… цярпець у сваёй хаце чужых людзей. Хто зойдзе выпадкам, дык стараўся знайсці які-колечы прыклеп, каб уцячы хутчэй, чужога ў хаце пакінуўшы. Сам ні да кога не хадзіў. Так страшны быў гаспадар сваёй маўклівасцю, што чужы чалавек стараўся зрабіць сам тое, чаго не ўдалося гаспадару: уцячы з хаты» [3, с. 182].

У этнаграфічнай навуцы яшчэ з часоў дзейнасці А. П. Шэйна замацавалася канстатацыя таго, што характэрным для беларусаў было роўнае становішча мужчыны і жанчыны. Сялянка да рэвалюцыі падпарадкоўвалася мужу, прызнавала яго дамінаванне. Ён быў галава, ён быў і карміцель. Так, многія героі «Камароўскай хронікі» М. Гарэцкага «не так ужо багата і жылі… але рамяством займаліся, недародаў не баяліся, без хлеба ніколі не сядзелі. Мусіць, рамяство і рабіла іх такімі ўпэўненымі і вясёлымі» [24, с. 287].

У творах беларускай прозы даследуемага намі перыяду з’яўляюцца вобразы, якія ўвасабляюць не толькі стэрэатыпныя

ўяўленні аб жаноцкасці, уласцівыя беларускаму светабачанню, але і тыпы актыўных жаночых сацыяльных паводзін. Аўдоля (К. Крапіва, «Мядзведзічы») падалася ў партыю. Гэта «здзівіла Рыгора сваёй нечаканасцю… “Баба выперадзіла”, — падумаў ён, горка ўсміхнуўшыся… У яго з’явілася лёгкае пачуццё крыўды і незадаволенасці сабою, падобнае да таго, калі, бывала, на полі ці на сенакосе выпярэджвалі яго дужэйшыя суседзі» [5, с. 376].

Мужчына-філосаф усведамляе: «Пры ўступленні ў шлюб варта ставіць сабе пытанне: ці лічыш ты, што да старасці зможаш добра гутарыць з гэтай жанчынай? Усё астатняе ў шлюбе праходзіць, але большая частка зносін належыць размове» [14, с. 419]. Пытанне, якім найчасцей задаваўся беларускі мужчына-селянін, дыктавалася здаровым сэнсам і патрэбамі практычнага жыцця: ці добрая работніца прыйдзе ў хату? У святле гэтага адзначым, што ў творах беларускай «вясковай» прозы ў якасці кантэкстуальнага сіноніма да слова «прыгожая» вельмі часта выступае слова «здаровая»: «У мяне суседка... здаровая, як бура, і дзяцей не менш, як у мяне», — кажа гераіня рамана К. Чорнага «Зямля» хворая Мацвеіха [13, с. 335]. Лёкса з аповесці М. Гарэцкага «Меланхолія» па-свойму прыгожая, «з гладкім троху чырвоным носікам і з круглымі, здаровымі і троху далікатна-пакатымі плячамі пад дзяшовенькаю паркалёваю блюзачкаю» [9, с. 232].

Тып хараства, непадзельны з традыцыйным вобразам беларускай жанчыны, — гэта «хараство ў працы». Ключавое слова ў гэтым спалучэнні і ў лёсе сялян-беларусаў — праца. «Спаць да поўдня — не гонар вясковай дзяўчыне. Круціся сабе на сяле, як ноч вялікая… да ранку; а толькі развідневаць стане... бяжы ў хлеў каровы даіць, каб не выгнаць нядоеных. Пазадзе ж за пастухом гнаць — нязручна: людзі будуць за гультая мець…» [3, с. 139].

Асобныя ўяўленні мужчын-беларусаў пра свет і месца ў ім шлюбу былі ўвогуле адмысловымі: «Пражыву і так. Лепш, хоць вольны чалавек. Куды ні глянеш, усюды можаш пайсці. Можа, ты нікуды ніколі і не пойдзеш, але табе так здаецца». Нават

пагаджаючыся з перспектывай век праседзець на прызбе, герой рамана К. Чорнага «Зямля» Мікалай крываносы бачыць у ёй перавагі «вольнага жыцця»: «Але мне жонка не выйдзе і не скажа — даволі так сядзець. Зноў жа яно не страшна, што жонка скажа. Я магу без нічые гэтае казкі ўзяць ды пайсці. Але тут уся музыка ў тым, што от жа ніхто мне не скажа» [13, с. 307]. Іншая мастацкая мадэль сямейных адносін створана Л. Калюгам у апавяданні «Іллюк-даследчык». Жыццёвая сітуацыя ў Іллюка непараўнальна больш складаная, чым у Мікалая: ён прымак. А вядома, што, на думку беларусаў, не толькі служачы, але і прымачы хлеб сабачы. Ды і жонка Іллюка Альжа не рупілася, каб хоць у нейкай ступені абвергнуць гэтае жыццёвае правіла. «Дзе яму, мізэрнаму такому, з Альжаю сілай саўладаць. Калі хітрасці не ўжыў, дык і прытаўчэ да паўсмерці. Яна кабета, як ляпеш. Глянуць ёсць на што. На адзін фартух Альжы метра мала» [3, с. 42]. Усяго можна было чакаць ад Альжы. Усе ведалі, якая благая жонка была за Іллюком, але ён цярпеў і жыў ціхенька. А калі Альжа памерла, дык Іллюк горка плакаў... Дастаткова разнастайных мастацкіх узораў утрымлівае «Камароўская хроніка». Нездарма кажуць, што калі ў добрага мужыка і варона — жона (жонка Алеся «хадзіла паважна, супакойна», і ў твары ў яе было шмат «чалавечай годнасці», «упэўненасць у сабе і некаторая іронія»), то ў дрэннага і княгіня загіне. «Жылося Марыне за Кузьмою цяжка. Ён нерупатлівы быў, неразбітны, і гарэлку любіў піць. <...> Бо ў каго пасеяна, а ён не хапаецца. <...> Памёрла Марына… яшчэ ў маладым вяку» [24, с. 240].

Адным з маркёраў нацыянальнага характару з’яўляецца ўспрыманне народам мінулага, сучаснасці і будучыні. Беларуская проза першай трэці XX стагоддзя адлюстравала дэфармацыю асноў беларускага нацыянальнага характару ў плане пераацэнкі яго носьбітамі ролі мінулага і сённяшняга дня ў жыцці чалавека. Л. Калюга ў вусны Савосты Заблоцкага ўкладвае важнае для разумення асаблівасцей беларускага нацыянальнага характару пытанне і сам, разам з героем, дае на яго адказ: «Што ж бы тады было, каб… над людской памяццю меў ён волю?

Такіх бы ў той кнізе [людской памяці] парадкаў нарабіў, што пазней сам за вушы хапіўся. Зусім без ніякага мінулага давялося б яму заставацца» [3, с. 280]. Сымон Карызна (М. Зарэцкі, «Вязьмо») таксама прыйшоў да высновы, якая раней здалася б яму парадаксальнай: «будучыня — глупства, а галоўнае мінулае…» [31, с. 275]. Беларускі народ валодае павагай да мінулага і іншымі ўдзячнымі якасцямі, што могуць стымуляваць абуджэнне яго нацыянальнага духу: гэта і разважлівае ўменне ацаніць сітуацыю, зрабіць з яе належныя высновы; і ўласцівая далёка не ўсім самакрытычнасць, і здольнасць аддаць належнае вартасцям другіх народаў, і адмысловы гумар, які заўсёды дапамагаў беларусу жыць і выжываць. Як адзначаў К. Крапіва, звычайным для беларуса становішчам было такое, калі «адтуль горача, адтуль боляча» і калі «б’юць і плакаць не даюць». А раз не даюць плакаць, дык заставалася толькі… смяяцца. І працоўны беларус не плакаў, а часцей смяяўся. Хоць гэта быў такі смех, пра які кажуць: «Смяецца, бо плакаць не даецца». Смяяўся ён са сваіх ворагаў, смяяўся з самога сябе і са свайго жыцця. Ён смяяўся, а сам не траціў надзеі на лепшую будучыню і гаварыў: «Засвеціць сонца і ў наша аконца» [5, с. 429].

Вартая ўвагі думка, што спецыфічнымі рысамі светапогляду і характару беларускага селяніна мінулага часу з’яўляюцца адсутнасць рэлігійнага фанатызму, сціпласць і некаторы скептыцызм у адносінах да людзей і рэчаў, а адгэтуль — іронія, якой часам прасякнуты мастацкі роздум нават аб самым сур’ёзным у свеце. Юстапу (Л. Калюга, «Нядоля Заблоцкіх») «пашанцавала… у бульбяніку на соннага зайца найсці… Той і… не ўгледзеў, як Юстап яго за вушы згроб… Само шчасце багатыру ў рукі прыйшло. Толькі не ведаў ён, што гэтаму шчасцю рабіць: печанае, смажанае ці абгатаванае есці яго?» [3, с. 248]. Прыхільнасць беларусаў да веры ў прыметы таксама часам даходзіла да смешнага. «Яно-то добра, калі блохі ёсць на завод у гаспадарцы — нечага пагоду будзеш ведаць. Як усходзяцца кусаць каторай ночы, дык смела кажы, што заўтра дождж пойдзе…» [3, с. 64-65].

Смех жывіцца энергіяй эмоцый. Калі ў момант іх з’яўлення падстаў для смеху недастаткова, чалавек абмяжоўваецца усмешкай. Паказальна, аднак, тое, што з’ява, якая ў беларускай мове мае адну назву, у рускай — дзве: «улыбка» і «усмешка». Больш таго, за гэтымі словамі стаяць дзве розныя з’явы смехавай культуры. «Улыбка» больш непасрэдная, чым усмешка: яна выяўляе толькі радасць і сімпатыю. Усмешка, наадварот, больш мадулявана разнастайнымі нюансамі адносін чалавека да таго ці іншага аб’екта. Не выпадковая разнастайнасць усмешак: іранічная, змрочная, саркастычная…. «Улыбка» можа мець розную інтэнсіўнасць, у той час як усмешка ў ступені свайго выяўлення абмежавана. Затое ва ўсмешку можа ўкладвацца шмат розных адносін да аб’екта — у гэтым яна больш разнастайная, чым «улыбка» [32, с. 199]. Ёсць падставы вылучыць у якасці абгрунтавання гэтай з’явы тое, што беларусы маюць больш багаты вопыт пакуты, а не радасці… Ва ўсякім выпадку, за прыведзеным моўным фактам стаіць адметнасць беларускага «коду» свету.

Адзначаючы станоўчыя рысы нацыянальнага характару, пісьменнікі не абыходзяць увагай і таго, што беларускаму народу, які варты годнага жыцця, спрадвеку даводзілася тапіць «сваё вялікае хараство ў непраходных нетрах дробных хітрыкаў і ўласнай прыніжанасці» [13, с. 214]. Жонка пчаляра Юзічыха (Л. Калюга, «Ні госць ні гаспадар») на запатрабаванне прынесці гуркоў, каб госць пакаштаваў іх з мёдам, «неспагадна зірнула… на мужыка. Ды што рабіць? Не сварыцца ж перад чужым чалавекам. Схадзіла і прынесла ў хвартусе пяць агурочкаў як на разы два добра ўкусіць» [3, с. 154]. М. Гарэцкі («У чым яго крыўда?») апавядае, як у лазні кожны з вяскоўцаў «хацеў, каб гарэла чыя-небудзь лучына, а толькі не яго. Так і варушыліся… упоцемку» [9, с. 151]. Задума «праклінаў сваю родную матэрыяльную культуру» і са злосцю думаў: «…свінні, а не людзі» [9, с. 152-153]. Дадае злосці «нікчэмная, падлыжніцкая далікатнасць цёмнага дзядзькі» Якуба, які называе «вучонага пляменніка» па бацьку, Рыгоравічам. Праўда, ад злосці герой «…патрошкі пераходзіў у сум і горкую пакуту», адчуваючы

сябе «ў вялікай нязгодзе» з родным краем і яго парадкамі [9, с. 153-154].

І. Бунін адзначаў: «Пісаць пра галоўнае: пра жыццё і пра смерць, пра хваробу і рэўнасць, пра юнацтва і старасць — гэта пісаць пра тое, чым жыў і заўжды будзе жыць чалавек, незалежна ад гістарычнага часу і ўмоў яго існавання» [33, с. 65]. «Пра галоўнае» — жыццё і смерць — пісалі і беларускія празаікі. Стаўленне «маленькіх людзей» да жыцця і смерці замацавана ў філасофіі з часоў Адраджэння: «Бедныя людзі, што ніколі не ведалі ні Арыстоцеля, ні Катона, ніякіх прыкладаў, ніякіх філасофскіх павучанняў, заўжды схіленыя над сваёй працай», кладуцца ў ложак толькі для таго, каб памерці. Ім не ўласцівы рэфлексіі пра жыццё і смерць. Хвароба для такіх людзей «папраўдзе цяжкая толькі тады, калі праз яе даводзіцца спыняць працу» [2, с. 304].

У жыцці, сцвярджае З. Бядуля («Без споведзі»), ёсць розныя героі. Адны паміраюць з верай у свайго далёкага бога і ў тое, што недзе там, у раі, будуць весяліцца. Другія канчаюць жыццё на вайне, і іх уцеха — высокія помнікі, што ім паставяць, ды бліскучыя медалі і крыжыкі на шырокіх грудзях. Некаторыя фанатычна гінуць за сваю ідэю на шыбеніцы, і моцы ім дадаюць вочы блізкіх таварышаў, якія тлумачаць: «не пужайцеся, вы будзеце жыць у сэрцах нашых, будзеце ахвярамі ідэй нашых… Але самы найтрагічнейшы гераізм — гэта адвечнае цярпенне, калі чалавек у такім запудзе знаходзіцца, што ён — прыгнечаны, пакрыўджаны — пераканаецца, быццам, напэўна, самы горшы ў жыцці… У іх то, напэўна, нямашака ўяўлення свайго “я”, як у часткі першых герояў. У натуры простага сына пануе толькі адна філасофія: “Гэтак трэба!”» [34, с. 22-23]. Сымон (Ядвігін Ш., «З бальнічнага жыцця»), «біты з малалецтва сірата, гаротны праз увесь век свой працаўнік», «чорнарабочы 49 лет» N-скай воласці, які «ўвесь свой нядоўгі век быў паслухмяны», і «ў гадзінуканання застаўся паслухмяным… начальству: у дзевяць сканаў», як і вызначыў яму бальнічны надзірацель [22, с. 51-52]. Адметнасць паводзін героя вынікае найперш з яго грамадскага

становішча і абумоўлена той сітуацыяй, у якую ён трапіў, пра што сведчыць назва твора. Пісьменніку ўдаецца зрабіць абгрунтаваным нават такое дзіўнае паслушэнства героя: беларускія «мойры» — Праца, Бяда і Цярпенне — дакладна прадвызначылі яго лёс. У вобразе Сымона акрэслены канкрэтна-нацыянальны абрыс універсальнага «маленькага чалавека», літаратурным прататыпам якога з’яўляецца селянін, што вызнае «жыццёвую філасофію адвечнага цярпення» [35, с. 157]. Герой мог бы сканаць безыменным, каб не ўзнікла неабходнасці запісаць аб яго сканаціні «ў кніжку». Паслухмяны лёсу, Сымон застаўся і паслухмяным начальству. Сродкі стварэння яго вобраза блізкія да фальклорных, аднак аўтарскае майстэрства надае ім арыгінальнасці. У. Караткевіч пісаў, што беларус звычайна рыхтаваўся да смерці са «спакойнай стойкасцю, з тым прыродна-філасофскім поглядам на канец жыцця, якое ўласціва простаму чалавеку, які рабіў заўсёды самую патрэбную на зямлі справу». У раздзеле «Куфар жыцця» («Зямля пад белымі крыламі») адзначаецца, што на смерць загадзя ўсё адкладзена, «каб не патрабаваць чужое ласкі». «Адкладзены нават грошы, што спатрэбяцца на ўсё, нават на тое, каб людзі сышліся на хаўтуры, на трызну, і памянулі дабром» [36, с. 418]. Такім жа шляхам, але значна далей, пайшоў герой аповесці Л. Калюгі шляхціц Гіляры Змышлевіч. На гэта ў яго былі важкія прычыны. Ён «у свайго бацькі быў адзіны сын, а ў яго самога і зусім сыны не ўдаюцца — адны дочкі. На пшык сыходзіць, зводзіцца род. <…> Гэта табе не сын, што да смерці бацьку дахавае, памяць пра яго ў дальшы, прышлы свет панясе». Не было сыноў — не было каму «бацькаву славу і сорам па ягонай смерці ў людской памяці крэтаць. На прымакі павінна была сысці гаспадарка… Прагнуў ён, каб мала-веле пакінуць знак, каб і па яго смерці ведалі, што жыў, нешта рабіў гэтакі чалавек…» Таму герой наважыў у зямлю пайсці не так, як іншыя, а «з рызыкаю… і гэтым пра сябе памяць пакінуць… <…> Нацягаў Гіляры ў падпаветку дубовых дошак — добрую, панскую ўзяўся з іх труну майстраваць. <…> Абабіў… квяцістым, моцным паркалем у сярэдзіне дамавіну,

папушчаў знадворку брыжы» [3, с. 274]. Прывёз і помнік з мястэчка, пакінуўшы на ім замест даты смерці «гладкае месца». Помнік усцягнулі на гарышча, паклалі на дамавіну. «Там ён і застаўся ляжаць, чакаць Гіляравай смерці. Мелася неўзабаве агарнуць яго цёмная ноч» [3, с. 277]. Не абыдзена ўвагай і смерць незвычайнага чалавека — ведзьмака. Ён, канешне ж, і памірае не так, як усе. Л. Калюга («Благія вочы») тлумачыць: душа ў ведзьмака «не гладкая, а корані папускаўшы ў чалавеку сядзіць — сама скора выскачыць не можа; як смерць прыйдзе, чэрці з крукамі прыляцяць ды самахцом яе дзяруць. Ад гэтага і боль, ад гэтага і стогны… Каб лягчэй… чалавеку канаць, разбіраюць людзі столь, расцягваюць страху над ложкам, дзе вядзьмак пры смерці ляжыць …Не так доўга будзе… пакутаваць, калі перад гэтым адкажа свае замовы павяронаму чалавеку» [3, с. 61].

Як бачым, у аснове беларускага нацыянальнага характару ляжаць светапоглядныя архетыпы, якія спрадвеку вызначалі светаадчуванне чалавека ад нараджэння да смерці, абумоўлівалі асаблівасці ўспрымання ім навакольнай рэчаіснасці, свайго месца ў ёй і адэкватнасць паводзінных рэакцый. Асноўныя ментальныя рысы беларусаў з дастатковай паўнатой узноўлены ў прозе першай трэці XX стагоддзя ў іх маральна-этычнай і эстэтычнай каштоўнасці.

Вывады

Такім чынам, нацыянальны характар — своеасаблівая сукупнасць розных псіхалагічных рыс і якасцей, уласцівых большасці прадстаўнікоў нацыянальнай супольнасці. Гэты феномен выступае аб’ектам як навуковага даследавання, так і мастацкага адлюстравання. Аналізуючы нацыянальны характар беларусаў у якасці мастацкай мадэлі асобы на прыкладзе твораў айчыннай прозы, мы ў неабходнай меры выкарыстоўваем палажэнні іншых навук і ўстанаўліваем неабходныя тыпалагічныя сувязі.

Значнасць праблемы нацыянальнага характару для даследавання канцэпцыі асобы і мастацкіх тыпаў, увасобленых у беларускай прозе першай трэці XX стагоддзя, вызначаецца наступнымі акалічнасцямі. Асноватворныя рысы нацыі, сфарміраваныя на яе «першаснай тэрыторыі» на ўсім працягу гістарычнага шляху, ствараюць у асобе запас трываласці і забяспечваюць

адносную стабільнасць асабовых праяўленняў — «нязменнае ў зменах» — жыццёва важную ў эпоху буйных палітычных катаклізмаў і радыкальных сацыяльных зрухаў, якой з'явілася першая трэць ХХ стагоддзя. У прааналізаваных намі творах Ядвігіна Ш., М. Гарэцкага, Я. Коласа, К. Чорнага, М. Лынькова, Л. Калюгі, Я. Нёманскага і многіх іншых пісьменнікаў пры разнастайнасці іх творчых падыходаў да асвятлення асабовай праблематыкі выявілася агульнае: крызісныя з'явы акрэсленага перыяду ў цэлым не вызначалі жыцця асобы дзякуючы генеральным дамінантам нацыянальнага характару, якімі з'яўляюцца любоў да бацькаўшчыны, неваяўнічасць, працавітасць, звышцярплівасць, талерантнасць, павага да вопыту продкаў, прыярытэт рэальных інтарэсаў сённяшняга дня перад утапічнымі надзеямі на будучыню.

У працэсе рэалізацыі пастаўленых мастацкіх задач беларускія празаікі кіраваліся багатым арсеналам сродкаў эстэтычнага ўзнаўлення рэчаіснасці, сярод якіх прыярытэтнае месца належыць метафарам, канцэптам, сімвалам, у тым ліку сімволіцы колераў, мастацкім дэталям.

У галерэі мастацкіх тыпаў, створаных беларускімі празаікамі, ёсць асабовыя мастацкія мадэлі траістай іпастасі беларуса: «гістарычнага», «рэальнага», «міфалагічнага». Маральна-псіхалагічны стан «беларуса рэальнага», які вызначаецца ў беларускай мастацкай прозе як «дзве душы» (М. Гарэцкі), досыць вычарпальна дэкадзіруецца праз сімволіку этнадыферэнцыруючага шэрага колеру.

Асаблівасці нацыянальнага «кормячага ландшафту» і рассяленне жыхароў невялікімі супольнасцямі спрыялі фарміраванню індывідуалізму беларусаў, найперш як звычкі спадзявацца толькі на сябе. Мастацкае адкрыццё гэтай з'явы належыць Я. Коласу і К. Чорнаму.

Ва ўмовах існавання беларусаў у сітуацыі памежжа сфарміраваўся адметны сацыякультурны феномен «тутэйшасці», прыярытэт у мастацкім адкрыцці якога належыць Я. Купалу. Аналіз твораў нацыянальнай прозы дае падставы разглядаць «тутэйшасць» як амбівалентную з'яву. У станоўчым сэнсе гэта парадаксальны, пасіўны спосаб захавання беларусамі сваёй этнічнай і культурнай самабытнасці

У класічным кантэксце мастацкай літаратуры выяўляецца такая беларуская рыса, як прымхлівасць, вера ў «патаёмнае» (М. Гарэцкі), прызнанне беларусамі права на існаванне Іншага ў самым шырокім сэнсе гэтага слова, пачуццё дачынення Іншага да іх уласнага жыцця (Я. Колас, Л. Калюга).

Сюжэт і вобразная сістэма многіх твораў вялікай і малой эпічнай формы засведчылі, што асабістыя пачуцці ў жыцці герояў-беларусаў часта падпарадкаваліся практычным матэрыяльным інтарэсам (К. Крапіва, К. Чорны), якія часта ўплывалі і на ўспрыманне імі буйных палітычных падзей (Я. Колас, Я. Нёманскі).

Сярод гуманістычных асабовых дамінант беларускія празаікі акцэнтуюць любоў сваіх герояў да ўсяго жывога, адмысловы гумар, які заўсёды дапамагаў беларусу жыць і выжываць (М. Лынькоў, Л. Калюга, К. Крапіва), асэнсаванне імі лаянкі як граху (М. Гарэцкі).

Беларускім празаікам уласціва нацыянальна адметнае бачанне гераізму беларусаў (З. Бядуля), па-мастацку акрэслены канкрэтна-нацыянальны абрыс універсальнага «маленькага чалавека», літаратурным прататыпам якога з’яўляецца селянін, што вызнае жыццёвую філасофію адвечнага цярпення (Ядвігін Ш., К. Чорны).

Пісьменнікі не абыходзяць увагай дыялектыку спалучэння пазітыўнага і заганнага ў беларускім нацыянальным характары, імкнуцца спасцігнуць яе вытокі (М. Гарэцкі, М. Лынькоў, К. Чорны). Адметнасць беларускай ментальнасці выяўляецца ў мастацкіх творах праз спецыфічныя з’явы маўленчай і смехавай культуры, якія сведчаць пра багаты вопыт пакуты ў нашага народа. У большасці твораў «эпохі рубяжа» выразнымі моўна-мастацкімі сродкамі выяўляюцца традыцыйныя дваістыя адносіны беларусаў да вайны — адмаўленне яе як антыгуманнай з’явы і стаўленне як да непазбежнага, наканаванага лёсам выпрабавання.

У арыгінальнай мастацкай форме ўзнаўляюцца светапоглядныя архетыпы, якія спрадвеку вызначалі светаадчуванне беларуса ад нараджэння да смерці (Ядвігін Ш., Л. Калюга).

Жыццесцвярджальны пафас твораў вынікае з усведамлення беларускімі пісьменнікамі таго, што беларускі народ валодае павагай да мінулага, якая здольна стымуляваць абуджэнне яго нацыянальнага духу (М. Зарэцкі, Л. Калюга). Аптымістычная карціна свету ствараецца таксама сродкамі гумару і іроніі, якімі часам прасякнуты мастацкі роздум аб самых сур’ёзных рэчах (К. Крапіва, Л. Калюга).

Арыгінальнымі моўна-выяўленчымі сродкамі перададзены традыцыйныя ўяўленні мужчын-беларусаў пра каханне, жанчыну і шлюб, сфармуляваны мастацкія палажэнні «сямейнага кодэксу» (К. Чорны, М. Гарэцкі). Акрэслены народны ідэал жаночай прыгажосці, які ўключае такі непадзельны з традыцыйным вобразам беларускай жанчыны тып хараства, як «хараство ў працы» (Л. Калюга). Стэрэатыпныя ўяўленні аб жаноцкасці, уласцівыя беларускаму светабачанню, спалучаюцца з мастацкай праекцыяй актыўных жаночых сацыяльных паводзін (К. Крапіва).

У мастацкай прасторы беларускай прозы першай трэці ХХ стагоддзя актуалізуецца праблема адукацыі. Варыянты традыцыйных адносін беларусаў да навучання рэпрэзентуюцца побач з паказам новых тэндэнцый (М. Гарэцкі, Л. Калюга, К. Крапіва).

Аналіз нацыянальнага характару як мастацкай з’явы цесна звязаны з паняццямі аўта- і гетэрастэрэатыпаў беларусаў як адной з форм упарадкавання іх жыццёвага вопыту ў сферы ўяўленняў пра адметнасць свайго і другіх народаў. Адпаведная навуковая інтэрпрэтацыя мастацкіх тэкстаў дазваляе не толькі скласці больш выразнае ўяўленне пра спецыфіку матэрыяльнай культуры і духоўных асноў быцця тытульнай нацыі Беларусі, а і вызначыць інтэнсіўнасць і якасць этнічных узаемаўплываў.

Майстры нацыянальнай прозы надаюць пільную ўвагу лёсу беларускага яўрэйства, якое ўнесла значны ўклад у развіццё матэрыяльнай і духоўнай культуры Беларусі. Асаблівасці аўтарскай прысутнасці ў прозе М. Гарэцкага,

К. Крапівы, З. Бядулі дазваляюць пісьменнікам увасобіць рысы «нацыянальнага партрэта» ў індывідуальным аблічча многіх персанажаў праз паказ іх асаблівых адносін да каштоўнасцей жыцця, а таксама выявіць дыялектыку станоўчага і адмоўнага ў стэрэатыпізацыі такой з'явы культуры, як рысы нацыянальнага характару.

Хрысціянскія элементы — устойлівы, быццёва і каштоўнасна значны складнік беларускай карціны свету, першапачаткова абумоўленай адметнасцю «кормячага ландшафту», што забяспечыла ў ёй трываласць язычніцтва. Творы Я. Коласа, К. Чорнага, Л. Калюгі па-мастацку пераканаўча засведчылі і той факт, што гістарычная неадпаведнасць ідэалагічнага фактара народнаму светаадчуванню беларусаў стала прычынай падмены іх рэлігійнай і нацыянальнай самаідэнтыфікацыі, а таксама ўспрымання хрысціянства пераважна ў рамках побытавай маралі як паказчыка ўпарадкаванасці і трываласці свету. Як эстэтычны феномен, хрысціянскія элементы ў творах беларускай прозы інтэрпрэтуюцца сродкамі, зададзенымі адпаведным гістарычным кантэкстам, з апорай на традыцыю сінтэзу ўзвышанага і зямнога.

Адметнасць створаных пісьменнікамі мастацкіх характараў і тыпаў заключаецца ў іх амбівалентнасці. У многіх творах мастацкай прозы знайшла паўнакроўнае ўвасабленне беларуская талерантнасць, якая, аднак, пры пэўных неспрыяльных умовах пагражае перарасці ў сацыяльную апатыю. Намі таксама выяўлена, што побач з двума класічнымі спосабамі стаўлення да жыцця — «мець» і «быць» — у беларускім нацыянальным характары трывала замацаваўся трэці — «здавацца», да ацэнкі якога варта падыходзіць дыялектычна, бо за такім імкненнем можа пазнаць як пазітыўнае жаданне асобы захаваць і паказаць сваю чалавечую годнасць, так і беспадстаўную пыхлівасць «маленькага чалавека».

Спіс выкарыстаных крыніц

1. Літаратура пераходнага перыяду: тэарэтычныя асновы гісторыка-літаратурнага працэсу / М. А. Тычына [і інш.] ; навук. рэд. М. А. Тычына. — Мн. : Белар. навука, 2007. — 363 с.

2. *Монтень, М.* Опыты : избр. произведения : в 3 т. : пер. с фр. / М. Монтень. — М. : Голос, 1992. — Т. 3. — 416 с.

3. *Калюга, Л.* Ні госць ні гаспадар : апавяданні і аповесці. — Мн. : Маст. літ., 1974. — 290 с.

4. *Караткевіч, У.* У дарозе і дома : з запісных кніжак / У. Караткевіч // Полымя. — 1989. — № 2. — С. 164—183.

5. *Крапіва, К.* Збор твораў : у 3 т. / К. Крапіва. — Мн. : Дзярж. выд-ва БССР ; рэд. маст. літ., 1956. — Т. 2. : Проза. — 583 с.

6. *Лынькоў, М.* Над Бугам : апавяданні, аповесці, урыўкі з рамана / М. Лынькоў ; уклад. З. Пазняк. — Мн. : Маст. літ., 2002. — 446 с.

7. *Адамович, А.* Собрание сочинений : в 4 т. / А. Адамович. — Минск : Маст. літ., 1982. — Т. 2 : Асия. Последний отпуск. Повести. Кузьма Чорный. Уроки творчества. Эссе. Публицистика и критика 50—70-х годов. — 606 с.

8. *Нелюбова, М. В.* Психология цвета [Электронный ресурс] / М. В. Нелюбова. — [Б. м. : б. и.]. — Режим доступа: http : // www. copsiholog. ru / psihologia_cveta. htm. — Дата доступа: 20.09.2008. — Загл. с экрана.

9. *Гарэцкі, М.* Прысады жыцця : апавяданні, аповесці / М. Гарэцкі ; уклад. Т. Голуб. — Мн. : Маст. літ., 2003. — С. 313—433.

10. *Колас, Я.* На ростанях : трылогія / Я. Колас. — Мн. : Юнацтва, 1981. — 702 с.

11. *Іванаўскас, Т.* Выбранае з успамінаў / Т. Іванаўскас // ЛіМ. — 3 лістап. — 1995. — С. 15.

12. *Чернявская, Ю.* Пять парадоксов национального самосознания белорусов / Ю. Чернявская // Досье на цензуру. — 2001. — № 15. — С. 103—115.

13. *Чорны, К.* Збор твораў : у 8 т. / К. Чорны. — Мн. : Маст. літ., 1973. — Т. 3 : Раманы — 544 с.

14. *Ницше, Ф.* Сочинения : в 2 т. ; пер. с нем. / Ф. Ницше ; сост., ред. изд., вступ. ст. и примеч. К. А. Свасьяна. — М. : Мысль, 1990. — Т. 1 : Лит. памятники. — 829 с.

15. *Васючэнка, П.* Беларус вачыма беларуса : беларус міфалагізаваны, гістарычны, рэальны / П. Васючэнка // ARCHE. — 2004. — № 4. — С. 115—130.

16. Философия литературы [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http : //mirslovarei/com./ content__fil / FILOSOFIJA LITERATURY-5667.html. — Дата доступа : 12.03.2008. — Загл. с экрана.

17. *Колас, Я.* Паэмы. Апавяданні. Аповесці. Трылогія «На ростанях» / Якуб Колас ; прадм. М. Мушынскага. — Мн. : [б. в.], 2007. — 1168 с.

18. *Бубер, М.* Два образа веры : пер. с нем. / М. Бубер ; под ред. П. С. Гуревича [и др.]. — М. : Респ., 1995. — 464 с.

19. *Лепешаў, І. Я.* Фразеалагічны слоўнік беларускай мовы : у 2 т. — Мн. : БелЭН, 1993. — Т. 1 : А—Л. — 590 с.

20. *Лепешаў, І. Я.* Фразеалагічны слоўнік беларускай мовы : у 2 т. — Мн. : БелЭН, 1993. — Т. 2 : М—Я. — 607 с.

21. *Шопенгауэр, А.* О том, каков человек сам по себе / А. Шопенгауэр // Афоризмы и максимы. — Л. : Изд-во Ленинград. ун-та, 1990. — С. 23—46.

22. *Ядвігін, Ш.* Выбраныя творы / Ядвігін Ш. — Мн. : Маст. літ., 1976. — 410 с.

23. *Бядуля, З.* Язэп Крушынскі : раман : у 2 кн. / З. Бядуля // Збор твораў : у 4 т. / Дзярж. выд-ва БССР ; рэд. маст. літ. — Мн. : Маст. літ., 1953. — Кн. 1 ; Т. 3. — С. 167—522.

24. *Гарэцкі, М.* Камароўская хроніка / М. Гарэцкі ; прадм. М. Мушынскага // Віленскія камунары : раман-хроніка ; Камароўская хроніка : аповесць. — Мн. : Маст. літ., 1997. — С. 238—541.

25. *Достоевский, Ф. М.* Бесы : роман / Ф. М. Достоевский. — М. : Худ. лит., 1990. — 672 с.

26. *Гусоўскі, М.* Песня пра зубра / М. Гусоўскі ; пер. на бел. мову Я. Семяжона. — Мн. : Маст. літ., 1980. — (На лацін., бел., рус. мовах).

27. *Гуссерль, Э.* Философия как строгая наука / Э. Гуссерль // Всемирная философия. XX век / авт.-сост. : А. П. Андриевский, Ю. М. Бохеньский. — Минск : Харвест, 2004. — С. 349—366.

28. *Пастернак, Б. Л.* Доктор Живаго : роман / Б. Л. Пастернак. — М. : Кн. палата, 1989. — 431 с.

29. *Нёманскі, Я.* Творы / Я. Нёманскі. — Мн. : Маст. літ., 1984. — 598 с.

30. *Чорны, К.* Збор твораў : у 8 т. / К. Чорны. — Мн. : Маст. літ., 1974. — Т. 6 : Раманы — 520 с.

31. *Зарэцкі, М.* Збор твораў : у 4 т. / М. Зарэцкі. — Мн. : Маст. літ., 1991. — Т. 3 : Вязьмо : раман ; Сымон Карызна : драм. аповесць. — С. 5—298.

32. *Бондырева, С. К.* Толерантность : (введение в проблему) / С. К. Бондырева, Д. В. Колесов. — М. : Изд-во Моск. социально-психолог. ин-та ; Воронеж : МОДЭК, 2003. — 240 с.

33. *Бунин, И. А.* Собрание сочинений : в 6 т. / И. А. Бунин ; редкол.: Ю. Бондарев [и др.] ; подготовка текста и коммент. А. Бабореко; ст.-послесл. А. Саакянц. — М. : Худож. лит., 1988. — Т. 5 : Жизнь Арсеньева. Тёмные аллеи : рассказы 1932—1952. — 639 с.

34. *Бядуля, З.* Апавяданні / З. Бядуля ; уст. арт. : І. Кудраўцаў. — Мн. : Нар. асвета, 1973. — 160 с.

35. *Жураўлёў, В. П.* У пошуку духоўных ідэалаў : на матэрыяле беларускай літаратуры XIX — пачатку XX ст. / В. П. Жураўлёў ; Нац. акад. навук Беларусі ; Ін-т літ. імя Я. Купалы ; пад рэд. У. В. Гніламёдава. — Мн. : Бел. навука, 2000. — 191 с.

36. *Караткевіч, У.* Збор твораў : у 8 т. / У. Караткевіч. — Мн. : Маст. літ., 1990. — Т. 8. — Кн. 1. : П’есы. Нарыс. — 591 с.

1.3 Дзяцінства як элемент мастацкай канцэпцыі асобы

Канцэпцыя ўзростаў чалавечага жыцця ўваходзіць у агульную канцэпцыю асобы. Неад’емнай часткай ладу жыцця і культуры кожнага народа з’яўляецца свет дзяцінства. Менавіта яго адкрыццё дазволіла апісаць поўны жыццёвы цыкл чалавека. Дзяцінства — перыяд парадоксаў і супярэчнасцей. Вось асноўныя з іх. Па-першае, чалавек — найбольш дасканалая істота ў прыродзе, аднак ён і найбольш бездапаможны пры нараджэнні, і яго дзяцінства працягваецца даўжэй. Па-другое, нягледзячы на шматразовае павелічэнне чалавечага вопыту, дзеці, якія нараджаюцца, практычна не змяніліся. Ёсць супярэчнасці і ў вызначэнні каштоўнасці дзяцінства як этапа ў жыцці асобы.

З аднаго боку, «юнацтва і дзяцінства маюць уласную каштоўнасць і… не павінны разглядацца толькі як пераходы і масты» [1, с. 346]; з другога — «чалавечая адзінка заўжды не тое і не другое, не дзіця, не дарослы» [2, с. 325].

Падобны статус дзяцінства актыўна прыцягвае да яго ўвагу прадстаўнікоў мастацтва і робіць гэты феномен міждысцыплінарнай даследчай праблемай. Узнікшая ў пачатку XIX стагоддзя ў творчасці М. Карамзіна цікавасць да дзяцінства не паслабілася і ў беларускай прозе першай трэці XX стагоддзя, што было абумоўлена як класічнымі літаратурнымі традыцыямі, так і развіццём дзіцячай псіхалогіі ў канцы XIX — пачатку XX стагоддзя. Псіхалагізм у літаратуры заснаваны на тых жа назіраннях за паводзінамі дзіцяці, што і ў навуковай псіхалогіі, і мастацкая канцэпцыя дзяцінства не менш складаная з'ява, чым навуковая. На думку А. Бітава, «колькі б ні меў справы з дзецьмі, наўрад ці будзеш больш ведаць пра тое, хто яны такія…» [3, с. 60]. З гэтай прычыны ці насуперак ёй, але колькасць творцаў, якія асэнсоўваюць дзяцінства не толькі як анталагічную, а і эстэтычную каштоўнасць, не змяншаецца. Дзіцячы свет трактуецца ў мастацкай літаратуры праз разнастайныя метафарычныя вобразы. У апавяданні А. Платонава «Дар жыцця» прысутнічае абагульнены вобраз «возера дзяцінства», якое «ляжыць… у бязветранай краіне нашай памяці, і вобраз яго да скону захоўваецца ў чалавеку нязменным» [4, с. 646]. М. Асаргін пісаў: «У жыцці, духоўна багатым, перажываецца некалькі вяртанняў, толькі дзяцінства вярнуць нельга…» [5, с. 49]. Аднак апошняе сцвярджэнне ісціннае не ў поўнай меры. Гуманістычная псіхалогія лічыць важнейшай характарыстыкай творчай асобы «другую наіўнасць дзяцінства» [6, с. 192]. Дзяцінства — гэта асаблівая «краіна», у якую можа трапіць і дарослы, калі ён фантазёр і дзівак [7, с. 11]. Магчыма таму многія пісьменнікі, нягледзячы на прынцыповую, паводле А. Бітава, неспасцігальнасць свету дзіцяці, здолелі стварыць яркія дзіцячыя характары.

Пры дапамозе мастацкіх сродкаў мадэлюецца шматфарбнае светаадчуванне дзяцей, адрознае ад стомленага, бясколернага светаўспрымання дарослых, ствараецца ўяўленне «пра шчасце

расці на паляне вольнай сцяблінкай, імкнучыся ўверх і сцелючыся пад ветрам з іншымі» [9, с. 46]. «Свабоднай сцяблінкай» падрастае герой Я. Коласа («На чыгунцы»): «Хто, як не Івась, знаў хараство летняй раніцы ў полі? Каму, як не яму, былі вядомы ціхія шэпты старога лесу на захадзе сонца? Хто лепш за яго разбіраў птушыную гаворку?» [10, с. 259].

Уласны эмацыянальна-маральны вопыт беларускіх пісьменнікаў фарміравалі пераважна рэаліі вясковага жыцця, таму іх цікавасць да дзяцінства мае сувязь з «прыродным» ухілам мастацтва. Дзяцінства ў мастацкай прозе трактуецца пераважна як «натуральны» стан чалавека, што яшчэ не разыгрывае пэўнай сацыяльнай ролі, непасрэдны ў пачуццях і памкненнях, валодае ўніверсальнай шырынёй успрымання. Пісьменнікі падкрэсліваюць наіўнасць і шчырасць «натуральных людзей». Сямігадовая Настачка і чатырохгадовая Мзей (З. Бядуля, «Язэп Крушынскі») бавілі час з хлопчыкамі і перанялі ўсе іх манеры, «усю кемнасць і спрыт маленькіх мужычкоў. Разам лазілі на дрэвы, разам разбівалі птушыныя гнёзды, пільнавалі дробных куранятак і качак ад каршуноў…», а «пасля вялікага працоўнага дня… заўсёды варочаліся дахаты падрапаныя, параненыя, мокрыя, запэцканыя… Прыносілі з сабою жаб, яшчарак, птушак, вожыкаў» [8, с. 248]. Мастакоўская ўвага надаецца і непасрэдным рэакцыям дзяцей, якія не бачаць розніцы паміж прытворствам і правіламі этыкету. Калі ў дом Крушынскага прыйшлі чырвонаармейцы шукаць кантрабанду, малая Мзей «падала дзядзі руку і сказала “дзень доблей”, — як маці навучыла яе рабіць заўсёды, калі прыязджалі госці» [8, с. 452]. Праўда, на гэты раз маці выявіла незадаволенасць паводзінамі дачкі: госці былі няпрошаныя. Але Мзей зноў умяшалася ў гутарку і ледзь не выдала бацькоўскіх сакрэтаў: «Дзядзя доблей, цукелькі даў. Мы, дзядзя, скальб знайшлі ў лесе…» [8, с. 452]. Розныя каштоўнасці і ўспрыманне свету параджаюць «магістральны канфлікт» — сутыкненне светаў дарослых і дзяцей.

Спасціжэнне дыялектыкі прыроднага і сацыяльнага ў дзіцячым жыцці — складаны для мастака момант. У 1862 годзе Л. Талстой пісаў: «Нарадзіўшыся, чалавек уяўляе сабой першавобраз

гармоніі праўды, красы і дабра. Але кожная гадзіна ў жыцці пагражае парушэннем гэтай гармоніі і не дае надзеі на яе ўзнаўленне» [11, с. 190]. Падобны погляд уласцівы М. Гарэцкаму. У аповесці «Ціхая плынь» ён піша пра дзяцінства як адметную пару. «Хто счарсцвеў, пагінуў у будзёншчыне, — у дзіцячыя гады быў вялікім музыкаю, граючы на скрыпачцы з лучынак і са струнамі з нітак… Хто зрабіўся тупы, як палка, — у гады маленства з палкі вырабляў мастацкія для яго мастацкіх пачуванняў штукі… Мы ўсе прыходзім на свет хто песняром, хто разьбяром… <…> …але часта-часта жыццё нічагусенькі не пакідае нам і робіць жаласнымі старцамі без пары» [12, с. 262]. У кантэксце сучаснага яму хранатопа празаік пераасэнсоўвае мастацкі абрыс «дзяцінства як раю». Сустрэўшы вясковага хлапчука, Лявон Задума з прыемнасцю згадаў, што сам некалі, пасвячы коней, быў такі ж шчаслівы і горды. «Увесь свет быў яму тады цікавы і поўны чароўнасці... Праўда, было не дужа добра калець на дажджы, ды якія ж затое пасля добрыя ўспаміны» [12, с. 239].

Беларусам як людзям практычнага жыцця ўласціва сузіральнасць, якая фарміруе жыццёвую мудрасць: дакладна спасцігаць усё, што адбываецца; ведаць, чаго патрабуюць пэўныя абставіны. Але, умеючы карыстацца такой мудрасцю, нельга ёй навучыць. Пэўна, адсюль і бярэ выток асноўны прынцып сямейнага выхавання ў беларусаў — рабі, як я. Ігналя Чвардоўскі (Л. Калюга, «Ні госць ні гаспадар») паказвае сыну «розныя таямніцы хараства і спрытнасці ў гаспадарскім жыцці так, як стары вядзьмак перад смерцю адказвае свае замовы любімаму чалавеку…» [13, с. 116]. Праўда, дзеці не заўсёды робяць так, як дарослыя, і, бывае, маюць рацыю. Балаголы, апавядае Л. Калюга, завярнулі ў Баркаўцы напаіць коней. Але ўсюды кажуць: няма вядра. «Добра, што ў нечай хаце адзін малы папаўся… Яшчэ дзіцячы розум не ведае, што дзе ступіў, то і салгаць трэба» [13, с. 52]. Дык ён і даў вядра.

Мы ўжо адзначалі два ўніверсальныя тыпы адносін асобы да свету: «мець» і «быць». У беларусаў, як своеасаблівае разуменне годнасці, выяўляецца трэці — «здавацца». І ён

фарміраваўся з дзяцінства. Л. Калюга піша: да Русецкіх прыйшла ў госці будучая свацця, і дачушка «знюхала, што госць у хаце: бо вельмі ж у смачнае… укачаўся дым, аціраючыся каля скаварады» [14, с. 444]. Русецкая ж, частуючы госцю, «…сварылася на дзеці: “Каб іх боль ела!.. От з’ёлкне [сала], у століку стоячы, а каб хоць адну скварачку ўзяло каторае. Усё ім нясмачна!.. усё вымышляюць!..”» [14, с. 444]. Малой прыгразіла: «“Папрасі ў мяне толькі перад чужым чалавекам!..” — і выштурхнула за дзверы» [14, с. 444].

Гістарычна паняцце дзяцінства звязваецца з пэўным сацыяльным статусам, колам правоў і абавязкаў, уласцівых гэтаму перыяду жыцця, з наборам ускладаемых на яго відаў і форм дзейнасці. Працягласць дзяцінства залежыць ад узроўню матэрыяльнай і духоўнай культуры грамадства. Адной з метадалагічных падстаў нашай працы выступаюць класічныя даследаванні французскага дэмографа і гісторыка Ф. Арыеса. Вучоны падкрэсліваў, што ў большасці твораў выяўленчага мастацтва ўзрост чалавека адпавядае не так біялагічным стадыям, як сацыяльным функцыям людзей. Адсутнасць дзяцінства ў дзяцей рабочых неаднаразова засведчыла еўрапейская літаратура XIX стагоддзя. Беларуская літаратура імкнулася расказаць свету пра сялянскіх дзяцей.

У «Лістах з дарогі» Ядвігін Ш. занатаваў уражанне ад вёскі Немеж: там «ёсць 2-класнае міністэрскае вучылішча, але варункі жыцця не даюць як мае быць карыстаць з яго; бо, як толькі дзіця крыху падрасце і мае ўжо 12—14 год, бацькі бяруць яго з сабой на заработкі ў лес…» [15, с. 206].

Малыя дрывасекі, героі апавядання З. Бядулі, яшчэ і да гэтага ўзросту не падышлі. «Трудна жылося малым дрывасекам». Мець на полудзень кавалак хлеба было для іх вялікай радасцю. Таму і ў перадсмяротным сне-трызненні «здаецца ім — сядзяць яны за сталом… Маці радуецца, што прыйшлі… Корміць іх цёплым праснаком… Пад’елі… паляглі на палок каля печы… і радасна заснулі» [16, с. 36]. Матыў пагібелі ў завею акцэнтуе думку, што лёгкая смерць больш літасцівая, чым жыццё.

Ад старажытных часоў, піша Ф. Арыес, засталася багатая ўзроставая тэрміналогія, пры перакладзе якой на французскую мову даволі моцна «заплятаўся язык». У ёй было толькі тры адпаведнікі лацінскіх назваў сямі ўзростаў: дзяцінства, маладосць і старасць. Слова «дзіця» ў еўрапейскіх мовах увогуле доўга не выкарыстоўвалі ў яго сучасным значэнні. У сярэднявечнай Германіі яно нават было сінонімам да паняцця «дурань». Значна больш гнуткай у азначэнні ўзростаў выяўляецца руская мова, таму працытуем М. Асаргіна (раман «Часы») у арыгінале: «Младенчество, ребячество, детство, отрочество, юность, возмужалость, взрослость, зрелость, возраст средний, почтенный, преклонный, старость, дряхлость… Какое множество верстовых столбов!» [5, с. 49] — прычым пад'ём больш складаны і багаты на адценні, чым схіл

Беларуская мова спраўляецца з праблемай намінацыі ўзростаў з адносным поспехам, што відаць на прыкладзе паняцця «отрочество». Гэта ўзрост чалавека ад 14 да 21 года, паказчыкам якога выступае здольнасць нарадзіць сабе падобнага. Беларускі адпаведнік — «малалецтва» — яўна страціў першапачатковую сувязь з абазначаемай з'явай. Але ў асобных выпадках беларуская метафорыка не саступае вобразнасці сярэднявечных трактатаў, у адным з якіх гаворыцца так: першы ўзрост, да сямі гадоў, — «дзяцінства, якое саджае зубы». Паколькі яны «яшчэ не акрэплі і не занялі сваіх месцаў», дзіця «не ўмее ні гаварыць, ні складаць дасканалыя фразы» [17]. Беларускі празаік Л. Калюга сказаў пра свайго героя так: Савосту Заблоцкаму «ўжо быў шосты год пайшоў. Ужо і ногі, і язык добрыя ён справіў сабе» [13, с. 228].

Дзяцінства і старасць — тыя «апорныя» ўзросты, што сімвалізуюць асноўныя маральна-эстэтычныя каштоўнасці. Як пісаў А. Бітаў, «у сына нарадзіўся бацька. У ўнука нараджаецца дзед» [3, с. 45]. Аналізуючы аповесць М. Гарэцкага «Меланхолія», М. І. Мушынскі адзначае: «Нельга не заўважыць, што… суразмоўцамі Лявона Задумы абавязкова аказваюцца стары дзед ці маленькі хлопчык (дзяўчынка). <…> Такі прыём дапамагае пісьменніку больш яскрава перадаць душэўны стан героя,

кірунак і маштаб яго думак…» [18, с. 312]. Аднак у гэтым прыёме нам бачыцца больш шырокі кантэкст — водгук культу пашаны да продкаў, якія маюць свой працяг у дзецях. Паводле сярэднявечнага «ўзроставага календара»,

> У студзеня [дзяцінства] два аблічча.
> Калі на іх паглядзець адначасова,
> Можна ўбачыць мінулае і будучае [17].

У беларускай прозе вобраз старога — носьбіт высокай маральнай ідэі, нацыянальных і радавых каранёў, традыцый, вопыту мінулага, якому неабходна застацца ў сучасным, бо «мудрасць — дрэва, якое расце вельмі марудна» [19, с. 124].

Пільная ўвага да «прыканцавых» (Ант. Адамовіч) жыццёвых стадый, дзяцінства і старасці, уласціва таксама З. Бядулю, Я. Коласу, К. Крапіве, М. Лынькову і іншым прадстаўнікам беларускай нацыянальнай прозы. Нельга абмінуць увагай апавяданне З. Бядулі «Летапісцы». Стары Мірон і яго ўнук Андрэй збіраюцца ўпотай напісаць ліст у Амерыку да свайго сына і бацькі, Адама. Пісьменнік адэкватнымі сродкамі перадае атмасферу супольнай таямніцы старога і малога. Стары Мірон лічыўся «за вялікага разумніка па ўсёй ваколіцы» [16, с. 64]. З. Бядуля не заяўляе гэтага дэкларатыўна, а выяўляе ў маўленні дзеда і яго рэфлексіях. Свайго ўнука дзед паважаў за ўмельства і ўсяляк дагаджаў яму ў часе пісьма, на працягу якога здолеў ад амаль адчаю ўвайсці «ў звычайны лад жыцця, дзе смутак чаргуецца са шчырым смехам» [16, с. 68]. Спалучэнне гэтых дзвюх плыняў і вызначае стылявыя асаблівасці аўтарскага аповеду пра начныя «авантуры» дзеда і ўнука, у якіх пісьменнік дае магчымасць «адначасова ўбачыць мінулае і будучае». Стары Мірон — спрадвечны працаўнік, «даматур», мудрэц, чалавек дасціпны і памяркоўны, здольны мудра «разважыць сябе». Унук — сімвал каштоўнасцей, якія ідуць з новым часам, і яго месца ў гэтым часе ў многім вызначаюць асабовыя зносіны з дзедам. Плённасць такога падыходу ў стварэнні мастацкай канцэпцыі асобы пазней даказаў раман У. Караткевіча «Каласы пад сярпом тваім».

Першасная канцэпцыя дзяцінства — «сямейная». У словах чалавека, які яго любіць, дзіця ўпершыню асэнсоўвае і знаходзіць сябе; гэтыя словы і клопаты нібы пластычна афармляюць варухлівы хаос яго ўнутранага самаадчування [17].

Менавіта ўнутры сям'і вылучаецца ранняе дзяцінства, калі дзіця прыгожа прыбіраюць і песцяць, бавяць з ім час, але пры гэтым вучаць яго і выхоўваюць. Проза вылучанага намі перыяду небагатая на падобныя эпізоды, але ўсё ж пэўны след «сямейнай» канцэпцыі можна адшукаць, у тым ліку ў паэтыцы твораў М. Гарэцкага: «І пялешчацца хлопчык у цёплай вадзіцы, каб пасля баяцца ў жыцці ўсякага холаду» [12, с. 225]. Малы Савоста Заблоцкі, як піша Л. Калюга, «пільнаваўся дому. Не выжвараў ён лішне і з адзежаю. Толькі ў пялёнкі адзяваўся, і добра, хораша яму было». І пояс, якім маці спавівала малога, быў не абы-які: «зялёнымі завушніцамі па белым полі вытканы ён». Адмысловай перыфразай акрэсліў празаік матчын клопат: «праз сваю мацеру, ліхадзейку Прузыну», не давялося «малому носам памацаць зямлі, дазнацца, ці цвёрдая яна…»: быў у маці «дурны страх, што ссадзіць нос малое» [13, с. 223].

Чалавека фарміруе атмасфера бацькоўскага дома. З асабістым разуменнем гэтага Л. Калюга піша пра самаадчуванне ў роднай хаце, «у злагаднай сям'і», іншага героя — Зэнкі: «па-святочнаму ясна прыбраны, урачысты быў кавалачак цішыні. І кожны семянін у ім меў сваё, самае зручнае, месца, якога яму… так даволі было, што нікуды не кратаўся — не вабіла нішто» [14, с. 522]. Бацькі Зэнкі былі людзі «ў сярэднім пер'і. Раскошы… не зналі, але й гора не бачылі» [14, с. 507]. У восеньскія халады Зэнка мог грэцца на кафлянай ляжанцы і слухаць вецер за акном, у той час як яго аднагодкі-пастушкі мерзлі на скавышы.

Сірата Пранусь (У. Галубок, «Парабкі»), які служыў у двары, часта перабягаў думкамі туды, дзе хоць бедна, але ціха праводзіў дзяціны час [20, с. 210]. Аднак у цэлым «сямейная» канцэпцыя ў беларускай прозе далёка не ідылічная. Часам, «калі бацькава галава па гаспадарскім чым баліць ці сумнымі надаядлымі думкамі занята, дык так гукне, скляне ці аблае, што холад у пяты пойдзе малому» [13, с. 156].

«Маленечкая» гераіня з апавядання З. Бядулі «Пастушка» так хоча пабегчы дахаты сербануць заціркі, але баіцца пусціць гусей у шкоду. «Сонца пякло яе, галодную, смаглую. Абапёрлася яна аб… плот і быццам самлела» [16, с. 66], чым і скарысталіся гусі. Калі бацька сцебануў малую дзягай, яна «нават не заплакала… выгнала гусей з гароху, і ўжо болей аб ядзе не думала», зусім па-даросламу суцешыўшы сябе тым, што «яе зацірка і вечарам не ўцячэ… на кірмаш не панясуць прадаваць…» [16, с. 66-67].

Канцэпцыя рацыянальнага выхавання грунтуецца на тым, што любоў да дзяцей выяўляецца ў псіхалагічным інтарэсе да іх выхавання і навучання. Гэтая грамадска-гістарычная тэндэнцыя таксама адбілася ў беларускай прозе першай трэці ХХ стагоддзя, дзе з’яўляецца вобраз «дарэктара», які паўстае ў праўдзівых «абставінах таго часу. Паводле Л. Калюгі, дарэктар «па чарзе, як» пастух, з хаты ў хату пераходзіў, хто гадзіў яго свае дзеці вучыць. Тыдзень за дзіця дарэктара карміць трэба было. Тыдзень у таго чалавека ў хаце збіралася школа…» [13, с. 240]. У вобразе дарэктара спалучаюцца выразны нацыянальны каларыт і агульначалавечыя рысы. Ёсць сведчанне, што ў XVII стагоддзі ў Францыі ў нейкай парафіі «маладое дзіця 14-і гадоў… па дамоўленасці з жыхарамі… вучыць чытаць і пісаць дзяцей абаіх палоў…» [17].

Часам розніца ў жыццёвым вопыце вучняў і юных настаўнікаў была не на карысць апошніх. Так, Бядулевы гераіні палюбілі маладую настаўніцу Стэфку і калі больш асвоіліся, дык часам рабілі ёй заўвагі: «Цёця нічога не ведае...», а Настачка расказвала: «Я ўмею ездзіць на кані... бульбу скрабаць, арфу круціць у таку, пацеркі з рабін на ніткі нанізваць…. Усё ўмею…» [8, с. 395-396].

Выхаванне сыноў па прынцыпе «рабі, як я» ўсведамлялася ў якасці бацькоўскага прыярытэту. Л. Калюга пісаў: «У Крысі ва ўсім быў бацька, Юстын Бохан, вінаваты: “Што ж — няма вушчуну!.. каб угразіўся харашэнька…”». Сыну ж быў прыемны лейтматыў бацькавага прабірання: «Зэнка не маленькі ўжо… так блазнаваць!» [14, с. 513]. Для Прохара Дванава

(А. Платонаў, «Чэвенгур») дзеці былі «адзіным адчуваннем трываласці жыцця — яны мяккімі маленькімі рукамі прымушалі яго араць, займацца хатнімі справамі і выяўляць усялякі клопат» [4, с. 39]. Ад таго, ці мае чалавек сыноў, залежыць і развіццё вышэйшай маралі: «гэта стварае ў ім не эгаістычны настрой, ці, дакладней, гэта пашырае яго эгаізм у часе і прымушае… сур'ёзна праследаваць мэты, якія ляжаць за межамі працягласці яго індывідуальнага жыцця» [1, с. 437]. Беларуская проза з пачатку XX стагоддзя актыўна пашырае экзістэнцыйнае ўяўленне пра бацькоўскі абавязак: многія, нават непісьменныя, сяляне выявілі пераканаўчасць у сацыяльнай ролі бацькоў, асэнсаваўшы неабходнасць валодаць не толькі «новай» зямлёй, а і навукай як адным са шляхоў да «новага неба». Побач з імі і маці, якім былі ўласцівы «вялікія мыслі і чуцці, абхватваючыя сабою долю ўсяго народа з усімі яго няўзгодамі і пажаданнем» [21, с. 244]. Таклюся-сухотніца, піша К. Лейка, «з усіх сіл стараецца, каб сваіх дзетак давесці да розуму і зрабіць іх пісьменнымі. Як адно… падрасце каторы яе хлопчык, яна на апошні грош справіць яму лапцікі, пашые сярмяжку і пашле да школкі…» [21, с. 243]. Л. Калюга ва ўласцівай яму гумарыстычнай манеры паведамляе, што дзеці не заўсёды падзялялі падобныя бацькоўскія клопаты. «Добрыя, моцныя прычыны» ў школу не хадзіць меў Савоста Заблоцкі. «Ужо чытаць-пісаць і ўмеў крыху. Цэлыя тры літары на памяць вывучыў, свінні пасучы, і так добра ўмеў з іх слова злажыць, што і настаўніку б не было чаго ў Савосты паправіць… На кожным клёне, на кожным ясені Савосты пісьменнасць была знаць. Толькі не пахваліўся ён бацьку гэтым сваім умельствам…» [13, с. 241]. Аднак згодна волі бацькоў усё ж давялося Савосту «пасунуцца» ў школу… Новую «разметку» дзяцінства задаваў клас, але не ўсім аднолькава. «Па дванаццаць, па чатырнаццаць год некаторыя цягаліся ў пачатковую школу. Усё скончыць яе не маглі ніяк» [13, с. 244]. Клемка («Нядоля Заблоцкіх») прахадзіў у школу восем год, і толькі на дзевяты ўрэшце «наважыў… з першазімцаў у першае перайсці» [13, с. 244].

Многія эпізоды празаічных твораў пацвярджаюць думку, што «гульні дзяцей — гэта зусім не гульні» і што «правільней глядзець на іх як на самы значны і глыбакадумны занятак гэтага ўзросту» [22, с. 118]. Героі навелы К. Крапівы «Пальчык» імітуюць у сваіх гульнях звыклы лад жыцця і абавязкі дарослых. Аднак у дзіцячыя гульні, піша З. Бядуля, настойліва ўрываюцца павевы часу. Старэйшыя збяруць дзяцей ды кажуць: «Слухайце, малыя! Вы будзеце эсэры, а мы бальшавікі… Хто большы, той і бальшавік» [8, с. 143]. Настачка Крушынская спявае «дрындушку»:

Харашо цібе, каліна, —
На цібе шырокай ліст.
Харашо цібе, падружка, —
Цібе любіць камуніст! [8, с. 396].

Шапавалаў-Мятлоў у гутарцы з Крушынскім жартуе: «Цяпер у дзяцей ёсць новая забава. Гульня ў план» [8, с. 227].

Рускі празаік Л. Ляонаў пісаў, што «ў 14-м годзе… пачалі трохгадовыя хлапчукі ўсё болей у салдатаў гуляць…» [23, с. 156]. Івасю (Я. Колас, «На чыгунцы») гуляць у вайну няма з кім: ён у сям’і гадуецца адзін. Аднак не думаць пра вайну хлопчык не можа. На яго думку, гэта «страшная кабеціна, што бадзяецца па свеце, і, дзе яна ступае, там робяцца пажары і разбурэнне страшнае… Трэба… злавіць страшную кабеціну і замкнуць яе ў такі глыбокі калодзеж, адкуль яна і не вылезе» [10, с. 261]. Хлопчыку нават хацелася быць салдатам, пакуль бацька не растлумачыў яму, што такое «ваяваць», і Івась пачаў звяртаць увагу на паязды, якія везлі параненых салдат. Трагедыя Івасёвага сіроцтва пазначана, але не разгорнута ў апавяданні. Больш пільную ўвагу ўдовінаму і сірочаму лёсу ўдзяляе М. Лынькоў (раман «На чырвоных лядах»). Соцкі прынёс Настулі «ліст… заказны з арміі, відаць, ад Лявона». Яна доўга ўглядалася ў незнаёмы почырк, перачытвала раз-пораз кароценькія радкі: «За веру, цара і айчыну паў смерцю харобрых на ратным полі…» І калі зразумела, тады загаласіла

немым голасам, ад якога сціхлі дзеці, што гулялі на бруднай падлозе. Наста «лашчыла кудзелістыя галовы і думала ўголас:

— Паспытайце вот гора людскога, бязбацькавічы… Вялікае яно — ні канца, ні краю… Хто-та аб вас будзе клопат мець…» [24, с. 383-384].

Маланка Груд (Ц. Гартны, «Дойдзем, сынок») выпраўляецца ад палякаў «у свет» з шасцігадовым сынам, каб пазбегнуць «панскіх гвалтаў». Гора гоніць іх «да няведамае справы, да няяснага жыцця» [25, с. 215]. Стрымана, але дакладна абмалёўвае пісьменнік паводзіны малога выгнанца. Міхалка, як дарослы, «стараўся трухаць побач з маткаю» [25, с. 216], не капрызіў і не ўспамінаў пра яду. Малому цяжка зразумець, што здарылася, але ён спакойны таму, што побач з ім добрая матуля.

Мястэчка Ступа (Ц. Гартны, «Сымонка-інжынер») за чатыры гады вайны невядома колькі разоў пераходзіла з рук у рукі. З гэткай доляй мусілі прымірыцца і дарослыя, дзеці ж «найбольш зрадніліся з неспакоем», бо «іх цікаваму задзёру хапала досыць яды, а на дзіцячую чулую душу было чаму ўплысці» [25, с. 209].

Дзяцінства — гэта пара набыцця індывідуальнага, часам негатыўнага, жыццёвага вопыту. «Нявырашаныя дысанансы… працягваюць гучаць у натуры дзіцяці і ўтвараюць унутраную гісторыю яго пакут» [1, с. 415], знаходзячы адбітак у будучым. А. Чэхаў быў уважлівы да тых выпадкаў з жыцця маленькіх персанажаў, што паўплывалі на іх далейшы лёс. Негатыўны асабовы вопыт адносна «характару і ладу думак бацькоў» выразна адбіўся ў многіх рэфлексіях герояў М. Гарэцкага, якіх пісьменнік надзяліў аўтабіяграфічнымі рысамі. Боня Ватасон (К. Чорны, «Сястра») успамінае, як у дзяцінстве прыходзіў на хутар да Казімеравага дзядзькі, дзе яго частавалі хлебам з малаком, а сам Казімер не можа пазбыцца прыкрага ўспаміну, як Боня еў кінутае яму апэцканае яблыка, але да часу хаваў гэта ад сваёй маці. Калі ж расказаў, то атрымаў урок годнасці, які запомніў на ўсё жыццё: «яна сказала, каб я ніколі нічога не браў у людзей запэцканага… Каб аддаваў запэцканае назад… таму, хто даваў яго мне» [26, с. 19]. Адносіны Ватасона да Мані

Ірмалевіч вынікаюць з таго, што «Абрам не можа любіць яе, як чалавека з таго хутара…» [26, с. 43], няхай сабе яе асабістай віны ў ягонай знявазе няма.

Канцэпцыя дзяцінства была б няпоўнай без аналізу асаблівасцей дзіцячага бачання свету з яго эмацыянальнасцю, яркасцю і шырынёй, што азначае абуджэнне творчасці. Паводле ўспамінаў І. Буніна, «казкі, чутыя ў дзяцінстве, вабілі найперш словамі пра невядомае і незвычайнае» [9, с. 19], утвараючы ў асобе дзіцяці пэўны «жыццёвы склад» [9, с. 34]. Падобныя асабовыя мадэлі прысутнічаюць і ў беларускай прозе. У імкненні малога Заблоцкага да адзіноты бачацца прыметы творчай асобы. «Любіў Савоста ў доўгі зімовы вечар… з-за коміну ў агонь пазіраць. …Ды яшчэ, як днее ці вечарэе і няма ў хаце агню… любіў ён на вазоны ў вокнах пазіраць. Цікава было, як там з лісцяў насатыя ды гарбатыя людзі складаюцца. Сам сабе, адзін знаходзіў забаўку малы» [13, с. 240].

Сцёпку, па прозвішчы Пяцкун (З. Бядуля, «Велікодныя яйкі»), адзінота выбрала сама. Са школы ён мусіў сысці, пастухом не стаў, бо ўсюды патрапляў «авантуры рабіць» [16, с. 54]: ад чатырох гадоў з’явілася ў яго цяга «да малярства», і ён «пэцкаў» сцены, платы, «а калі не меў што пэцкаць, дык далоні свае пэцкаў» [16, с. 52]. У вёсцы Сцяпанку лічылі недарэкам і дурнем, а з цягам часу пачала наракаць і маці: «Ні да бога, ні да людзей ты ў мяне!» [16, с. 57]; «гіцлю», «назола», «нікчэмны хлапец» [16, с. 59]. Акрамя мараў-думак пра фарбы, для Сцяпанкі больш нічога не існуе. Усе творчыя сілы душы ён засяроджвае ў адным кірунку. Таму хлопец не вельмі прыстасаваны да «грубага» матэрыяльнага жыцця. З пункту погляду штодзённай свядомасці часам цяжка апраўдаць пачуцці Сцяпанкі да маці і неардынарнасць яго эмацыянальных адносін да гібелі бацькі: «яму балела горш у душы, што фарбаў няма на вялікдзень, каб яйкі афарбаваць» [16, с. 58]. Аднак у гэтым можна ўбачыць адну з вызначальных рыс творчай асобы — «здольнасць выяўляць пэўную стрыманасць, халоднасць у міжасабовых зносінах, што ў асобных выпадках можа здацца сапраўднай бессардэчнасцю» [28, с. 520]. Выбачае Сцяпанку

і тое, што, як дзіця, ён яшчэ не ўцяміў гора. З. Бядуля неабыякавы да таго, ці будзе хлопчык гаспадаром свайго лёсу ў той меры, у якой нечакана выявіўся ён гаспадаром над сваімі пальцамі…

У творах А. Чэхава каштоўнасці дзіцячага і дарослага светаў часта знаходзяцца ў апазіцыі. Чэхаўскія прынцыпы і прыёмы паказу дзяцей надзвычай дзейсныя ў прозе З. Бядулі. «Вялікія», нават бацькі, для дачушак Крушынскага былі «чужым народам, неспрыяючым і непажаданым у кампаніі» [8, с. 390]. Аднак антытэза дзіцячага і дарослага светаў паслаблена, калі гаворка ідзе пра адрознасць толькі ўзростаў, а не сацыяльнага статусу. У рамане «Мядзведзічы» К. Крапіва піша: «Якуб ішоў і думаў пра Косціка. Шкада было брата, што той марнуецца на рабоце не па яго сіле… Мала зразумелае яму слова “эксплуатацыя”… набыло ў яго свядомасці свае яскравыя канкрэтныя формы ў выглядзе Косціка з патрэсканымі босымі нагамі, з напятымі ў нядужых руках лейцамі…» [29, с. 322-323].

Беларускія празаікі выявілі высокае майстэрства ў стварэнні дзіцячых вобразаў, у многім грунтуючыся на эстэтычна пераўтвораных уражаннях ўласнага дзяцінства. Яны шырока выкарыстоўваюць сродкі камічнага, у тым ліку іронію.

Успрымаючы рэчаіснасць эмацыянальна, дзеці часта самі не заўважаюць, што смешныя. Малы Пранусь (У. Галубок, «Парабкі») марыць, каб хутчэй прыйшла зіма і скончыўся тэрмін яго службы: «Тады і я не парабак, конь буланы, сам гаспадар… і быццам то трымаючы ў руцэ лейцы, пугаўём сцёбаў сябе па армячку і крычаў: “Но, но, но!”». Барадаты парабак паглядаў на хлопца і «ў душы смяяўся з яго дзяцінай забавы, а таго не ведаў, што тут была саўсім сталая думка» [20, с. 516]. Камічныя выпадкі не перашкаджаюць пісьменнікам бачыць дзіцячыя трагедыі. Варты ўвагі такі мастацка-псіхалагічны прыём паказу дзяцей, як перайманне дарослых. М. Зарэцкі («Вязьмо») выклікае ў чытача міжвольную ўсмешку спачування і ўхвалення, калі паказвае, як на попрадках «у самым куточку заўзята слюмачыць пальцы падлетак-дзяўчынка. …Яна ж зусім вялікая дзеўка, яна ўжо мала не спраўляецца з маткай!

Прыгледзьцеся-тку, як цягне яна кудзелю… як брынчыць верацяно… А як… замамыльвае яна сваю сур'ёзную пысачку! <…> А на печы ў цёплым таварыстве кошкі і тараканаў ваўтузяцца і шэпчуць малыя. <…> Адылі гэта яе не цікавіць, ані не цікавіць, бо яна ж вялікая ўжо!» [30, с. 84-85]. Тут прырода гумару ўзыходзіць да вытлумачэння яе Г. Бёлем: «Мы… хочам бачыць рэчы… чалавечым вокам, якое зазвычай бывае не зусім сухім і не зусім мокрым, а толькі крыху вільготным, і давайце ўспомнім, што па латыні вільгаць абазначаецца словам humor… што вочы нашы могуць зрабіцца сухімі або мокрымі і што ёсць рэчы, якія не даюць ніякіх падстаў для гумару» [31, с. 676-677]. Проза пра дзяцей багатая глыбокімі, падчас драматычнымі, але заўсёды спачувальнымі дзецям інтанацыямі. Гэта ў асаблівай меры датычыць праблемы сіроцтва. Ганька Анцішэўская (Л. Калюга, «Ні госць ні гаспадар») асірацела зусім малою, яшчэ «ні курчаці, ні свінчаці не ўмела дагледзець. Ні разу каровы яшчэ не даіла… Як з гаршкамі парадкавацца, ніхто не налажыў. Ды яшчэ і не сіла была» [13, с. 217].

Традыцыя прозы нашаніўскага перыяду — павага да дзіцячых перажыванняў, спачуванне ім, абурэнне прычынамі, якія даводзяць дзіця да адчайнага становішча. Так, героі апавядання Ядвігіна Ш. «Зарабляюць» Ганулька і Адамка, неспрактыкаваныя ў жыцці падлеткі, вымушаны супрацьпаставіць сябе свету, дзе ўсё купляецца і прадаецца. Ці можна ў такіх умовах захаваць права заставацца людзьмі?

У апавяданні завострана праблематыка, звязаная з праблемай маральнай самасвядомасці «маленькага чалавека». Хлопчык-сірата Адамка, вымушаны зрабіцца лёкаем, паўстае перад пагрозай духоўнай дэфармацыі. Служба яго «вельмі цяжкая», і не фізічна: падлетак разумее кошт той ахвяры, на якую пайшла сястра дзеля яго, і з'яўляецца заўсёдным сведкам гэтага ахвяравання. Таму самае палымянае яго жаданне, каб сястра змагла кінуць «безработную службу» [15, с. 56].

Даследаванні Ф. Арыесам выяўленчага мастацтва прывялі да высновы, што амаль да XIII стагоддзя ў ім не адбіліся

свецкія вобразы дзяцей. Дзяцінства лічылася перыядам хуткаплынным і малакаштоўным. Такая абыякавасць, на думку вучонага, ёсць вынік дэмаграфічнай сітуацыі, якой уласцівы высокая нараджальнасць і вялікая дзіцячая смяротнасць. Апошняя тэндэнцыя знайшла адлюстраванне і ў прозе першай трэці XX стагоддзя. К. Лейка апавядае пра лёс Таклюсі-сухотніцы: «Пайшлі дзеці. Тут зноў бяда: слабейшыя ўміралі, трэба было хаваць, а лепшанькіх і дужэйшых, як толькі падрасталі, зараз забіралі… на царску службу…» [21, с. 242].

М. Цвятаева ў эсэ «Жывое аб жывым (Валошын)» пісала: «Кожная жанчына, якая выгадавала сына адна, заслугоўвае, каб пра яе расказалі, незалежна ад таго, удалы ці няўдалы вынік гэтага гадавання… адзінокі подзвіг адной — без усіх, а значыць — супраць усіх» [33, с. 483]. Ганулька (Ядвігін Ш., «Гаротная») рана асірацела. Мачыха і сама пяшчотаў не выяўляла, і не прымала іх ад падчаркі. У маладосці прыхінулася дзяўчына да хлопца з суседняй вёскі — «хоць баялася Васіля, але верыла яму і слухала». Потым Васіля пагналі ў салдаты, а ў Ганулькі радзіўся сынок, і яе выгналі з хаты. Пайшла дзяўчына за п’яніцу Тамаша Канцавога, стала «Тамашыхай-гаспадыняй». У хуткім часе ў Васілька з’явіліся браты. Застаючыся дома, дзеці елі бульбу з прыпечка, «не раўнуючы, як тыя парасяткі», але чамусьці «сыць іх не брала» [15, с. 72]. Самае страшнае для маці — гэта смерць дзяцей, змарнаваных беднасцю і зусім недзіцячымі высілкамі. Імкнучыся ўратаваць апошняга, Сцяпанку, маці збегала да знахаркі і, аддаўшы ёй курыцу, узяла нейкіх зёлак. Хлопчык неўзабаве супакоіўся, але аказалася, што назаўсёды…

У рамане «Пошукі будучыні», як, «магчыма, ні ў адным сваім творы К. Чорны так не апаэтызаваў само званне чалавека, як ён зрабіў гэта ў вобразах “маленькай Волечкі” і Кастуся…» [32, с. 291]. У чысціні і праўдзівасці дзяцінства пісьменнік бачыць невычэрпную крыніцу чалавечай шчырасці і чысціні ўвогуле. Лейтматыў творчасці К. Чорнага — дзеці, у якіх адабралі дзяцінства. Аднак, на думку А. Адамовіча, гісторыя Кастуся і Волечкі не толькі і не столькі гісторыя «ўкрадзенага дзяцінства», а спосаб паэтызацыі дзіцячай непасрэднасці. Дзеці

ў гэтым творы — сапраўды дзеці, непасрэдныя, чыстыя і шчырыя. Іх зблізіла агульнае няшчасце — вайна, страх перад невядомай будучыняй. Па традыцыі, свет чалавека — гэта свет дарослага чалавека. Аднак у беларускай прозе раннім і важным «маркёрам» дарослацці чалавека з'яўлялася яго першае далучэнне да працы. Таму Кастусь і Волечка — «гэта дзеці, але гэта і сяляне, і ўсё лепшае, што ёсць у працоўным чалавеку, па-дзіцячы поўна і наіўна выяўляецца і ў іх» [32, с. 295].

У. Проп адзначаў: «Усе ведаюць, што дзеці бываюць смешнымі пачынаючы з нараджэння і заканчваючы малалецтвам» [34, с. 125]. Гэта адчувалі і па-свойму паказвалі вялікія пісьменнікі. Надзвычай разнастайныя чэхаўскія дзіцячыя тыпы. Ванька Жукаў, які аддадзены ў навучанне да шаўца, па-дзіцячы наіўнай і таму смешнай мовай піша на вёску лісты пра ўсе свае нягоды. Аднак змест ліста ўражвае жахлівай праўдай. Калі б умеў пісаць Міхалка (Я. Колас, «Дзеравеншчына»), якога брат забраў у горад пасля смерці бацькоў, то ідэйна-мастацкае падабенства твораў стала б яшчэ большым. У гэтым пераконвае майстэрства выкарыстання Я. Коласам няўласна-простай мовы, якая перадае асаблівасці дзіцячай логікі з яе алагізмамі і парадоксамі і стварае поўнае ўражанне таго, што аўтар на баку дзіцяці: «То скажаш не так, то ступіш не гэтак, і за ўсё пападала то вушам, то каленям. Дайшло да таго, што Міхалка наракаў на вушы і калені. Няхай бы сабе былі дзірачкі ў галаве, але на ліха яшчэ гэтыя храсткі? Або ногі? Ці не лепш было б, каб яны не згіналіся? Тут Міхалка прабаваў хадзіць, не згінаючы ногі. Выходзіць, што можна» [10, с. 174].

Вобраз Міхалкі належыць да тыпу «адзінокіх» дзяцей. Міхалка стаіць у кутку на каленях па некалькі разоў на дзень. «І адзін толькі ён, гэты куток, знаў усе яго думкі, бо пагаварыць тут няма з кім» [10, с. 172]. Можа, малая сястрычка — «гэтая жаба Лідачка» — і зусім нядрэнная дзяўчынка, але для Міхалкі яна частка нялюбага горада з яго несвабодай. Гуманістычны пафас твораў аб адзінокіх дзецях заключаецца найперш у тым, што яны пераадольваюць адзіноту, выяўляюць сваю гарэзлівасць.

Зрэдку ўдаецца гэта і Міхалку, «покі братавая не крыкне, каб ішоў забаўляць Лідачку» [10, с. 174].

Побач з матывам сіроцтва і занядбанасці выяўляецца і гуманізм беларусаў у адносінах да нядродных дзяцей. У гэтым, напрыклад, пераконваюць рэалістычныя дэталі і выяўленчыя сродкі, уведзеныя Л. Калюгам у аповед пра дзяцінства Арсеня Пакумейкі («Пустадомкі»), асабліва пераканаўчыя ў агульным кантэксце «бесхацімства», вымушанага для аўтара і многіх яго сучаснікаў: «Мала што Пакумейчыха Арсеню мачаха!.. Скупасць не скаланула Пакумейчышынай рукі, калі яна спакавала Арсеню… два сушаныя сыры, вантрабяную шкілёнду й… вэнджаных кілбас… ды… сала сырога й абгатаванага па… куску. Не век жа людзі шылам елі пайкаваны хлеб! З жарнавы камень яго... у мяшок… давялося палажыць» [14, с. 427].

Мастацкая свядомасць кіруецца дзвюма тэндэнцыямі адлюстравання дзяцінства: апавяданне аб станаўленні асобы, гісторыя чалавека, разгорнутая ў часе, і паказ асобных эпізодаў дзяцінства, якія аказалі значнае ўражанне на аўтара ці паўплывалі на ўсё наступнае жыццё героя. М. Лынькоў («На чырвоных лядах») паказвае недаўменне і спалох дачок збітага вясковага злодзея Хвёдара Жаранка. «Азіраючыся, дзяўчынкі падышлі да бярвенняў і, засопшыся, пачалі ўвіхацца ля нерухомага тулава.

— Татка, а татка!

— Ну, устань жа…

І меншая пачала румзаць… Тады старэйшая дала ёй кухталь у спіну. … Але й сама не ведала, што рабіць…» [24, с. 358].

Безабароннасць дзяцей перад знешнім светам часта перадаецца пры дапамозе антытэзы. У рамане М. Лынькова яна выяўляе кантраснасць стану прыроды і абяздоленых дзяўчынак, рысы твару якіх «скрыўляліся не то ўсмешкай радасці, не то пякучым болем. І ў гэтай радасці і ў болю гэтым былі — вясна… сонца… і паз’едзеныя прусамі і каростай рукі, і забруджаныя лахманы, і жорсткія, склізотныя, разучыя, як асака, рубцы сарочкі» [24, с. 358]. Падрабязнасць дэталяў знешнасці не азначае страт у раскрыцці псіхалогіі, а выяўляе тую

сутнасць дзіцячай істоты, якая выклікае ў нас не асуджэнне, а шчымлівую гаркоту.

Адзін са сродкаў стварэння дзіцячых вобразаў — кантраст паміж душэўнымі якасцямі і несамавітай знешнасцю. Так ствараюцца і рэалістычныя, і гумарыстычныя вобразы. Да першых варта аднесці вобраз Міхаські з аднайменнага апавядання Цёткі. У творы востра ставіцца праблема дзіцячай жорсткасці і яе вытокаў. Цётка дае зразумець, што, пакутуючы, дзіця не заўсёды ўяўляе іншага здольным таксама адчуваць і пакутаваць. Эмпатыя прыходзіць не адразу. Паводле індывідуальнай тэорыі асобы (А. Адлер), стыль жыцця дзіцяці «настолькі трывала крышталізуецца да пяцігадовага ўзросту, што потым яно рухаецца ў гэтым жа напрамку ўсё жыццё» [28, с. 177]. Усведамленне гэтага ўласціва і Цётцы. Яна піша: «Ні ў казцы сказаць, ні пяром апісаць, такая, пэўна, вырасла б з Міхася цацка…». Але ўсё перайначыла здарэнне з жоравам, які, нібыта просячы ратунку, ударыўся «ўсім целам у яго грудзі» [35, с. 110]. Гэты выпадак змяніў адносіны хлопцаў да Міхася, ды і самога сірату, які захварэў целам, але акрыяў душою.

Дыферэнцыяцыя ўзростаў чалавечага жыцця вызначаецца і ўплывам новых грамадскіх форм. У многіх творах надзвычай актыўна праводзіцца думка, што ва ўмовах «эпохі рубяжа» і дарослыя, і дзеці падпадаюць пад уплыў двайных стандартаў, асабліва згубных для дзіцячых душ. Маладая настаўніца, апавядае З. Бядуля, «не вучыла дзяцей Крушынскага богу маліцца... А… пані Ганна яшчэ з большай гарачнасцю бараніла багоў. <...> Дзеці жывуць падвойным жыццём. <...> Кожны раз удзень яны прызнаюцца Стэфцы: “А мы ўночы маліліся. Болей не будзем. Мамцы скажам, што бога няма.” Уночы яны гавораць з той жа ўпэўненасцю пані Ганне: “Мамка, мы заўтра папросім цёцю, каб яна з намі таксама малілася”» [8, с. 458].

Раздзелы незакончанай аповесці Л. Калюгі «Утрапенне» сведчаць пра тое, што вобраз Зэнкі задумваўся як скразны. А імя героя выклікае небеспадстаўныя асацыяцыі са словам «зрэнка», якім у старажытнасці абазначалі 14-гадовага падлетка: вокам героя мы бачым і ацэньваем многія сітуацыі

тагачаснага жыцця. Паказальна, што, характарызуючы сям'ю Міхала ў «Новай зямлі» як цэласны арганізм, Ант. Адамовіч адзначае: «…"малыя", дзеці — могуць быць характарызаваныя як вочы і вушы сям'і, ейная аперцэпцыя». Костусь, на думку крытыка, «галоўнае вока сям'і і адначасна — вока самога аўтара ў паэме» [36, с. 369]. Падобнай нам уяўляецца і канцэпцыя вобраза Зэнкі. Згадаем яшчэ раз тое, што нашы вочы могуць быць вільготнымі і што сапраўдны гумар горкі. У парадаксальнасці загалоўка «Зэнка малы ніколі не быў» даследчыкі заўважаюць і лагодную ўсмешку, «і пакепліванне, і боль за малога чалавечка, які імкнецца выглядаць больш сталым, дарослым, бачыць сэнс жыцця ў гэтым сваім самаадрачэнні, заўчасным пасталенні і далучэнні да дарослых клопатаў і праблем» [14, с. 30]. Праз унутраны рух героя да сталасці Л. Калюга паказвае рух часу ў паслярэвалюцыйнай рэчаіснасці. «Няма чаго скардзіцца на недастачу: усяго ўсякага ў Зэнкавым дзяцінстве прыпала. І… адна такая гарачая восень, што паны, як апрышчаныя, уцяклі. Гэта было вельмі цікава… Усё даступна было. Кожны браў тады, што паўздужаць мог» [14, с. 509]. Сваё месца заняла ў свядомасці героя і вайна — «недалёка, у Баранавічах, атайбаваўся фронт. Зэнкавага бацьку й траха не ўсіх падчыстую мужчын з Далідавіч выгналі на вайну» [14, с. 508].

Новыя штрыхі да праблемы дзяцінства ў эпоху «новай» маралі дадаў Л. Калюга ў рамане «Пустадомкі». «Амерыканец» Дзяргай зарабіў за акіянам даляраў, збудаваў хату і, у адным з эпізодаў твора, слухае песню валачобнікаў, на якіх «з печы з-за коміна свяціў… цікавымі вачыма Дзергаёў малы» [14, с. 410]. Незавершанасць твора не дазваляе зрабіць поўнай высновы аб ролі гэтага персанажа. «Тут у вас бог жыве», — сказаў Марка Невядомскі, неяк зайшоўшы да Дзяргая. Але Дзергаёў малы, які «хадзіў трэцюю зіму ў школу і быў к таму лёгак на язык», запярэчыў: «Дзе той бог? Настаўнік казаў, што няпраўда — не заходзіць да таго бог, у каго на сёмуху май натыкан…» [14, с. 447].

У аповесці «Утрапенне» суседка расказвае Боханам, што «…той з блішчастымі вачыма малы ўдаў, што бацька з абагуленае нівы сваёй карове ўночы мяшок канюшыны прынёс.

“Амарыканца” пагналі, а маці й сына выштырыла ўслед. І ад тых дат — ні на парог!

— Так малое й валочыцца: дзе ноч пераначуе, дзе дзве. Ото бо пайшоў свет! Каб яго пярун ясны, — казала, — высмаліў!» [14, с. 523].

Зэнкава маці Крыся мела вочы на мокрым месцы: «Будуць дзеткі, як шчаняткі, вочкамі на людзей блішчаць, — не датрывала, пачала прыказваць ды загаласіла ўслых:

— От дурніца!.. дурная дзе была!.. — хацеў Юстын разважаць, ды сам нешта быў нязвыкла хмурны» [14, с. 525].

Л. Выгоцкі слушна адзначаў: «У самую пяшчотную пару сваю дзіця павінна прывыкнуць да сям’і, да любові, а не да нянавісці і зайздрасці; да спакойнай мужнасці і самадысцыпліны, а не да страху, прыніжэння, даносаў і здрадніцтва. Бо і сапраўды — свет можна перастварыць, перавыхаваць з дзіцячага пакоя, але з гэтага ж пакоя можна яго і пагубіць» [40, с. 197]. Аналіз празаічных твораў сведчыць, што агульным клопатам дарослых было зберагчы неакрэплыя дзіцячыя душы ад «сцюжных» уплываў часу, у якім «было б лепш, замілавання не меўшы»… Я. Лецка слушна адзначае: «тое, што адбывалася тады ў краіне, не магло дэструктыўна не ўздзейнічаць на кволую, незагартаваную дзіцячую душу…» [14, с. 31].

Вобраз чытача ў беларускай прозе «эпохі рубяжа» нельга назваць тыповым, але ён займае ў ёй пэўнае месца пачынаючы з нашаніўства. У апавяданні «Хаўтуры» І. Піліпаў апавядае, як сяло нядаўна пахавала «дарагога… чалавека», які надта любіў «усялякія кніжкі чытаць…» [21, с. 269]. Кніг на працягу жыцця ў яго сабралася «поўная хата». Селянін з апавядання «Бацька і сын» вучыў сына, «выкладаючы апошнія пажыткі», бо ў свой час яго не пусцілі ў школу. А калі ён аднойчы ўцёк і «цэлы дзень праседзеў у вучылішчы», то бацька «вельмі моцна выбіў» непакору. «Так і астаўся цёмны, як бор той у дажджлівую, восенную ноч. Шуміць бор ад ветру… а цёмны ён» [21, с. 267].

Для Арсеня Пакумейкі (Л. Калюга, «Пустадомкі») два рублі — вялікі кошт… Таму, зайшоўшы ў кнігарню, ён Купалаву «Спадчыну» расхіне і чытае яе прыхапкам. Аднойчы ж, калі «кнігар» адвярнуўся, ён паклаў кніжку ў свае падручнікі, але

«кнігар» угледзеў (праўда, пазней падарыў Арсеню зборнікі Я. Пушчы і К. Крапівы). Даніла Невядомскі «ў дзяцінстве шмат чытаў бязбожніцкіх дробненькіх усякіх кніжак», і «агідзела яму ўсё святое, а разам… і тыя дробненькія кніжачкі» [14, с. 418]. У пазамінулым стагоддзі Ф. Багушэвіч напісаў, што іншыя, нават самыя малыя народы, «маюць па-свойму пісаныя і друкаваныя ксёнжачкі і газеты, і набожныя, і смешныя, і слёзныя, і гісторыйкі, і баячкі…» [41, с. 379], чым аніяк не могуць пахваліцца беларусы, і клопат пра якасць чытва адбіваецца ў праблематыцы беларускай прозы не толькі пачатку XX стагоддзя, а і ўсёй яго першай трэці. Праз прыватныя выпадкі, не заўсёды адназначныя з маральна-этычных пазіцый (як крадзеж улюбёнай кнігі), сцвярджаецца думка, што тварэнне і асваенне культуры — агульная справа дарослых і дзяцей. І гэта асабліва актуальна на пераломных этапах, калі «адна парадыгмальная сістэма ведаў пра свет замяняе другую… <...> …калі вонкава кідкая і нібыта прывабная інфармацыя засланяе сталую разважлівасць і мудрую заглыбленасць традыцыйнай “філасофіі жыцця”. Менавіта тады адбываецца дыскрэдытацыя вялікіх ідэй: свабода трансфармуецца ў рабства, дэмакратыя ў анархію, мір у вайну» [42, с. 60-61].

Кнігай, якую найчасцей чыталі героі беларускай прозы, была кніга гаротнага жыцця. Таму, як мы ўжо адзначалі, мудрыя бацькі стараліся да часу прыхаваць ад сваіх дзяцей некаторыя асабліва жорсткія яе старонкі, але нашчадкі імкнуліся пазнаць ісціну. Вось як са смуткам за свой чалавечы і творчы лёс і з клопатам пра будучае піша Л. Калюга («Дзе косці мелюць»): «У маладзікову, самую святую нядзельку вылезе гаспадар ад мачання з-за стала. І здыме па сняданні маю кніжку з трамы. …Самому яму цікава ў лагодны ды пра кручаны час прачытаць, а сыну… не дасць мае кніжкі ў рукі. Ён, бачыце, мал яшчэ… падрасце большы — прачытае, будзе яшчэ час. Але ягоны хлапец — такі прабеглы і цікаўны — скрадзецца ды… з тым большаю цікавасцю раней пары да гэтых балонак дабярэцца. Гэта толькі бацькам здаецца, што маладзёнак гаспадарскі сын. А тым часам 15 год — дужаваты кавалак жыцця. … Дык ці не пара яму — такому сам у сабе чалавеку — сёе-тое, наперакор

бацькам і настаўнікам — і лішняе ведаць?!» [14, с. 463]. Ды і ці лішняе гэта, па вялікім рахунку, у чалавечым жыцці? Бо чытаць, паводле М. Цвятаевай, — «усё роўна, што вывучаць медыцыну і дакладна ведаць прычыну кожнага ўздыху, кожнай усмешкі… кожнай слязы» [37, с. 340]. Хоць большасць малых беларусаў магла б адказаць на пытанне «Ці любіш чытаць?» прыкладна так, як Коласаў Костусь: «Люблю, але яшчэ не ўмею…», мастацкая проза сведчыць, што веды — агульначалавечая катэгорыя, сіла, здольная «счапляць» быццё ў пераломныя моманты. Беларускія пісьменнікі пераканаўча сцвярджаюць думку, што дзяцей трэба вучыць нават тады, калі можа здацца, што гэта зусім не патрэбна (а так бывае ў самыя скрушныя часы, на якія багатая першая трэць XX стагоддзя).

Адметнасць праблематыкі і стылістыкі твораў беларускай прозы пра дзяцей у тым, што ў іх непасрэдна не выяўлены той тып аксіялогіі сямейных адносін, калі дзіця разглядаецца толькі як сімвал («плод») любові сваіх бацькоў. Але мы выяўляем іншы тып, што адпавядае ўласціваму нацыянальнай ментальнасці погляду на дзіця як на вышэйшую інстанцыю мацярынскай і бацькоўскай любові дарослых, носьбіта яе ідэальнай (у іх разуменні) формы. М. Лынькоў у аповесці «Апошні зверыядавец» у гумарыстычнай манеры выяўляе сутнасць каштоўнасцей героя-маргінала ва ўмовах грамадскай трансфармацыі. «Цэлая купа дзяцей у Астапа, і пяты… Карла. Акцябрынілі яго гады са тры назад. Супроць быў Астап.

— Нашто мне Карла, каб людзі смяяліся, ці што».

Але потым пачаў абіваць парогі начальства, каб яго сыну, «камуністу Карлу», далі «спасобіе», бо ён жа Карла, «а не які-небудзь там, скажам, Лявон ці Гаўрыла» [24, с. 179].

Тыпалогія дзіцячых вобразаў у расійскай прозе ўтрымлівае наступныя асноўныя тыпы: фантазёры, чытачы, «дзелавыя людзі», юныя закаханыя, адзінокія дзеці, гарэзы [43]. Кожны тып надзелены адметнымі рысамі характару. «Гарэзы» ў рознай меры спалучаюць у сабе рысы ўсіх папярэдніх тыпаў. Для «фантазёраў» характэрна багатае, жывое ўяўленне, творчыя здольнасці, вера ў свае і чужыя фантазіі. «Чытачам» уласцівы

наіўны рэалізм ва ўспрыманні кніг, перайманне любімых кніжных герояў, гульня ў сюжэты любімых твораў, перанясенне літаратурных штампаў у сваё дзіцячае жыццё. У беларускай літаратуры акрэсленага намі перыяду гэтыя тыпы маюць некаторую спецыфіку, якая вызначаецца, з аднаго боку, тым, што тагачаснае грамадства не імкнулася забяспечыць належнага дзяцінства для прадстаўнікоў ніжэйшых слаёў, а з другога, аб’ектыўна існавала незапатрабаванасць мастацкага ўзнаўлення жыцця шляхты і «сярэдняга класа».

У рускай класічнай прозе закаханыя падлеткі пераймаюць знешнія атрыбуты мужных герояў і раскошных жанчын. У творах беларускай «сялянскай» прозы мы бачым аб’ектыўна абумоўленае, заканамернае зніжэнне пафасу. Юныя закаханыя — гэта найперш героі К. Чорнага Кастусь і Волечка. У «Пошуках будучыні» пісьменнік, безумоўна, ідзе ў іх паказе далей, чым у рамане «Трэцяе пакаленне»: да Зосі чатырнаццацігадовы Міхалка адчувае спачатку «такое пачуццё, што гэта нібы маці з ім гаворыць. Ён пачаў з вялікім добрым пачуццём гарнуцца да яе» [46, с. 67]. Пазней «ён пачынаў адчуваць… першыя прыступы смутку па жанчыне» [46, с. 76]. Зося ж глядзела на яго «і думала аб яго працавітасці. Можа, таму і пайшла яна разам з ім…» [46, с. 72].

Дзелавыя якасці ў дзяцей — герояў беларускай прозы — выяўляюцца своеасабліва. У апавяданнях аб актыўных і клапатлівых «малых» людзях стылявой дамінантай робіцца сюжэтнасць. Так, малы парабак Пранусь (У. Галубок, «Парабкі») адпрацаваў належны тэрмін, праявіўшы недзіцячы «гераізм цярпення», не ўцёк, не зрабіў ніякай прыкрасці ні гаспадарам, ні сваёй маці. Паказальна, што для малых герояў беларускай прозы, як і для іх бацькоў, праца — не толькі спосаб здабывання хлеба надзённага, а дзея, у працэсе якой яны пазнаюць навакольны свет, у магчымай для іх меры ўдасканальваюць яго і, сузіраючы вынікі гэтага, адчуваюць вышэйшую радасць, якую можа даць толькі творчасць. Калі ж яны і мараць разбагацець, то імі кіруюць перш за ўсё гуманныя пачуцці, жаданне палепшыць долю блізкіх, а таксама праз гаспадарства сцвердзіць сваю чалавечую годнасць. Бо беднасць

не заўсёды фарміруе спачуванне, а вельмі часта — зайздрасць і нават злосць, пра што сказаў З. Бядуля ў апавяданні «Пяць лыжак заціркі». Акцэнтуе згубны ўплыў гэтага пачуцця і Л. Калюга, калі піша: «А яшчэ Зэнкава дзяцінства кранулася зайздрасць» [14, с. 508]. Бяздольная дачушка Хведара Жаранка (М. Лынькоў, «На чырвоных лядах») глядзела «на шаты кляноў, што ля Мялавай хаты, — дужа ж там вароты прыгожыя. І новыя яшчэ… Глядзела на агароды, дзе расцвітаў прыгожы… але чужы мак. А таму мо яшчэ прыгажэйшы» [24, с. 358].

Беларуская «сялянская» літаратура не ў поўнай меры адлюстравала ўвасобленыя на той час у сусветнай класіцы з'явы і пазіцыі, але пэўны след яны ў ёй пакінулі. П'еса А. Гаруна «Датрымаў характар» дапаўняе мастацкую канцэпцыю дзяцінства, прад'яўленую ў беларускай прозе першай трэці XX стагоддзя. Можна сказаць, што гэта твор пра дзяцей, але не толькі для дзяцей. Браты Вінцусь і Зюк асірацелі, і імі апекуецца, па бацькавым патрабаванні, цётка. Вінцусь паведамляе, што хоча «зрабіцца» Сянкевічам і напісаць «Патоп» і «Крыжакоў», прычым не па-польску, «а па-нашаму і… усё іначай» [44, с. 134]. Можна ўбачыць у гэтай мары героя адбітак аўтарскага погляду на самастойную гісторыю беларусаў, а не проста састаўную частку гісторыі больш магутных суседзяў. Але твор усё ж дзіцячы, і А. Гарун падмацоўвае ўпэўненасць Вінцуся ў магчымасці здзяйснення яго мары: ён, якраз як Сянкевіч у час навучання ў школе, зазвычай «найгоршыя адзнакі атрымоўваў» [44, с. 134]. Зюк хоча зрабіцца міністрам і мець «убранне, вышыванае золатам, капялюш… таксама з золатам…» [44, с. 133] — на думку старэйшага брата, як «прыдзвер» у Гранд-атэлі. Гумарыстычны пафас твора ў многім вызначаецца супярэчнасцю паміж імкненнем пераймаць дарослых і немагчымасцю асэнсаваць іх дзейнасць з прычыны недастатковасці жыццёвага вопыту. Значнае месца ў светаадчуванні герояў займае іх страх з розных прычын перад рознымі з'явамі («ноччу ўсяго можна спадзявацца» [44, с. 136]). Даследаванне канцэпцыі дзіцячых страхаў выявіла: дзіця баіцца не таго, што складае для яго крыніцу суб'ектыўнай небяспекі, а таму, што ў яго душы абуджаюцца структуры першабытнага

менталітэту. Аналіз мастацкіх тэкстаў дае падставы не адхіляць гэтай гіпотэзы. Аднак эмацыянальны стан герояў А. Гаруна вызначаецца яшчэ і іх папярэднім чытацкім вопытам. Спачатку гэта жах ад перспектывы падзяліць лёс «бедных дзетак ангельскага караля» [44, с. 136], а затым радасць ад магчымасці ўцячы ў Амерыку… Праўда, і гэты намер пахаваны страхам перад беларускімі ваўкамі і пацукамі: «ваўкі… гэта не саўсім бяспечна», а з пацукамі ўвогуле «не жарты» [44, с. 137]… Безумоўная заслуга А. Гаруна перад беларускай літаратурай у тым, што ён адлюстраваў псіхалогію і погляд на жыццё дзяцей горада. Погляд на вясковых дзяцей праз успрыманне гарадской настаўніцы перадае З. Бядуля у рамане «Язэп Крушынскі». Стэфка «дзівілася надзвычайнай сталасці і самастойнасці вясковых дзяцей… Яна часта бачыла ў горадзе, як такіх дзяўчатак маткі трымаюць на каленях і кормяць» [8, с. 397].

Якасць успрымання свету фантазёрамі пацвярджае думку М. Асаргіна, што «дзеці мараць інакш, чым дарослыя». Свае думкі «дзіця… дапускае і бачыць, само нічым ім не дапамагаючы» [5, с. 26]. Дачушкі Крушынскага любілі пад вечар гуляць у «алькерыку», калі ён «жыў патаемнай… радасцю і летуценнем фарбаў. <...> Залатая сонечная краінка апранала дзяцей у лёгкі мядовага колеру шоўк, надавала іхнім тварам урачысты выгляд. Яны тады былі загрыміраваны ў казачных хохлікаў, асветленых палаючымі паходнямі» [8, с. 391]. Сымонка (З. Бядуля, «Салавей») марыў сабраць усе гукі ў сваю жменю і потым пакрысе іх адтуль выпускаць. «Пры гэтым у выабражэнні Сымонкі паўстаюць, як жывыя, смешныя малюнкі…» [8, с. 18].

Прадстаўленая ў дадзеным раздзеле тыпалогія дзіцячых вобразаў арыентавана на эстэтычны аб’ект адлюстравання, пабудавана на псіхолага-характаралагічным крытэрыі і бачыцца досыць адэкватнай агульнай мэце нашага даследавання.

Вывады

Дзяцінства з’яўляецца адным са звёнаў мастацкай канцэпцыі ўзростаў чалавечага жыцця, дзе за кожным узростам замацавана пэўнае філасофска-метафарычнае значэнне. Цікавасць да свету дзяцінства, уласцівая заходнееўрапейскай

і рускай літаратурам у XIX — пачатку XX стагоддзя, не паслабілася і ў беларускай прозе двух наступных дзесяцігоддзяў. Зварот да яго невыпадковы: менавіта ў свеце дзяцей існуюць вечныя каштоўнасці, якія ў гэты перыяд пахіснуліся, і апраўданне недасканаласцей жыцця. Пісьменнікі гавораць не аб прыродных працэсах росту і сталення арганізма, а аб своеасаблівым непадзельным адзінстве сацыяльнага і біялагічна-прыроднага. Многія эпізоды пераконваюць у ісціннасці дзіцячага погляду на свет. Таму шэраг дзіцячых вобразаў у прозе для дарослых, створанай у «эпоху рубяжа», адмыслова ажыццяўляе аўтарскі прыём «перададзенай трыбуны».

Дзіцячыя вобразы — той элемент мастацкай формы, у якім увасоблена гуманістычная аўтарская філасофія, што рэалізуецца пры дапамозе разнастайных сродкаў. Ставяцца праблемы адкрыцця і пазнання свету ў кантэксце сям'і, гульняў, вучобы, іншых міжасабовых зносін.

Прадстаўнікам беларускай прозы першай трэці XX стагоддзя ўласціва высокае майстэрства ў стварэнні дзіцячых вобразаў. Немалую ролю ў гэтым адыгрываюць эстэтычна пераўтвораныя ўражанні ўласнага дзяцінства і рысы «дзіцячасці» ў саміх аўтарах. Важная ўмова паўнакроўнасці дзіцячых вобразаў — здольнасць пісьменніка да бачання свету вачыма дзіцяці. Уласцівая кожнай творчай асобе, «другая наіўнасць дзяцінства» асабліва выразная ў творах Я. Коласа, З. Бядулі, М. Лынькова, Л. Калюгі, У. Галубка. Таму важнае месца ў ідэйным змесце і стылістыцы твораў займае гульня, узноўленая ў такой якасці, нібы ў ёй удзельнічае і сам пісьменнік (К. Крапіва). Разуменню аўтарскай задумы спрыяе абыгрыванне адной дэталі ці вобраза (Цётка). Увасабленню аўтарскай пазіцыі спрыяе ўключэнне ў аповед дыялогаў, сцэнак з дзіцячага жыцця, імітацыя спецыфічных дзіцячых маўленчых паводзін, а таксама іх заўсёднага жадання дражніць і даваць мянушкі.

Каб выявіць самакаштоўнасць дзяцінства, беларускія празаікі мадэлююць дзіцячую логіку, часам літаральна «ўжываючыся» ў глыбокі і насычаны ўнутраны свет дзіцяці. Аўтарам важна паказаць гэты свет, а не расказаць аб ім, чаму спрыяюць розныя прыёмы перадачы дзіцячай псіхалогіі, у тым ліку характарыстыка дзіцячага мыслення ў вуснах дарослага (Я. Колас). Пры поглядзе на дзяцей кідаецца ў вочы яркасць менавіта знешняй формы. Сярод выяўленчых сродкаў значнае месца займаюць падкрэсліванне мімікі і жэста, ужыванне сінтаксічных канструкцый, падобных да ўжывальных у дзіцячай мове. З аднаго боку, дзеці — гэта не маленькія дарослыя, а людзі са сваім ладам думак, успрыманнем жыцця, адрознымі ад дарослых (і ў гэтым «магістральны», паводле І. Сухіх, канфлікт дзіцячага і дарослага светаў). З другога — большасці малых герояў беларускай прозы першай трэці XX стагоддзя ўласцівы «гераізм цярпення» той жа вартасці, што і іх бацькам. Гэта абумоўлена асаблівасцямі ўзноўленага хранатопа і асноўным правілам выхавання ў беларускай сям'і: рабі, як я (Л. Калюга). Праблема асобы дзіцяці і яе развіцця, выхавання паўстае ў мастацкай прасторы беларускай прозы як праблема духоўнай культуры і яе пераемнасці (К. Лейка, Ядвігін Ш., Я. Колас).

Пісьменнікі дапускаюць паказ дзяцінства ў камічным ключы, хоць гэта і не абавязковая ўмова. Гумар абумоўлены самой прыродай дзіцячай

псіхалогіі, супярэчнасцю паміж імкненнем пераймаць дарослых і аб'ектыўнай немагчымасцю ў поўнай меры асэнсаваць іх дзейнасць. Нават журботныя істоты часам паказаны з гумарам. Але, выяўляючыся смешнымі, дзеці часта самі не заўважаюць, што яны смешныя. Выкарыстоўваюцца таксама тыя сродкі выразнасці, якія не адносяцца непасрэдна да дзіцячых вобразаў, але ствараюць атмасферу гумару ў творы. Актыўна выкарыстоўваецца, напрыклад, іронія, калі пра дзяцей гаворыцца як пра дарослых, сур'ёзных людзей (А. Гарун, М. Зарэцкі). Абмалёўваючы дзіцячыя вобразы, пісьменнікі выкарыстоўваюць і чыста гумарыстычныя прыёмы: камічны партрэт; камізм дзіцячых паводзін; камізм дзіцячай логікі (алагізм, парадокс); камізм дзіцячага маўлення, у тым ліку спецыфічныя дзіцячыя маўленчыя паводзіны (З. Бядуля).

Аднак камічныя бакі дзяцінства не перашкаджаюць пісьменнікам бачыць дзіцячыя трагедыі. Тады на першы план выходзіць спачуванне, павага да перажыванняў і абурэнне прычынамі, якія даводзяць дзіця да адчайнага становішча. Гаворачы аб дзецях, пісьменнікі ў каментарыях непасрэдна звяртаюць увагу чытача на глыбіню і шчырасць дзіцячых перажыванняў. Яны выяўляюцца сюжэтна, праз дэталі знешнасці і акружэння (З. Бядуля, У. Галубок, Я. Колас). Рабінзанада, прыгода па аб'ектыўных прычынах не вельмі пашыраны ў прозе першай трэці XX стагоддзя.

У беларускай літаратуры даследуемага намі перыяду ў асноўным прысутнічаюць вылучаныя ў рускай прозе асноўныя тыпы дзіцячых вобразаў: фантазёры, чытачы, «дзелавыя людзі», юныя закаханыя, адзінокія дзеці, гарэзы. Аднак прыярытэты размеркаваны інакш. Асноўнае месца, на нашу думку, займаюць вобразы адзінокіх дзяцей. Прычым адзінота разглядаецца па-рознаму: як вынік неспрыяльных сацыяльных і сямейных умоў; як школа выхавання пачуццяў (дзіця само, адно, павінна адчуць жаль, спачуванне, раскаянне); як магчымасць адысці ў знаёмы, родны і цёплы свет; як спрыяльны кантэкст для праяўлення асаблівасцей дзіцячага ўяўлення і творчасці (З. Бядуля). Адзінокія героі мала гавораць, для іх характэрны адасобленасць унутранага свету, сузіральнасць, з чаго вынікае такая стылявая адметнасць прысвечаных ім эпізодаў, як апісальнасць, а не сюжэтнасць. Гэта, за рэдкім выключэннем (У. Галубок, Л. Калюга), персанажы твораў з праблематыкай сіроцтва і парабкоўства. «Канструктыўны» тып адзіноты ўвасабляюць таленавітыя і адораныя дзеці (З. Бядуля, Я. Колас, Л. Калюга), аднак гэтая канструктыўнасць не пашыраецца на сферу міжасабовых зносін з імі ў сацыяльнай рэчаіснасці. Да гэтага тыпу дзіцячых вобразаў найбольш блізка прымыкаюць вобразы дзяцей-фантазёраў, якія маюць багатае ўяўленне, вобразнае мысленне, прадуктыўную асацыятыўную сферу. Нацыянальную адметнасць мае і тып дзіцяці-чытача, які часта рэалізуецца не дзякуючы, а насуперак умовам сацыяльнага асяроддзя і сямейнага асяродку (І. Піліпаў, Л. Калюга).

У беларускай літаратуры з'яўляецца вобраз «дарэктара», які, нягледзячы на свой выразны нацыянальны каларыт, змяшчае ў сабе і агульначалавечыя рысы (Я. Колас, Л. Калюга).

Вобразы «закаханых» падлеткаў у беларускай «сялянскай» прозе нельга назваць распаўсюджанымі. Да таго ж, адрозніваюцца сродкі іх стварэння і абмалёўкі, бо адсутнічаюць знешнія «шляхецкія» атрыбуты для пераймання, чым абумоўлена заканамернае зніжэнне пафасу гэтых вобразаў у параўнанні з адпаведнымі ў рускай літаратуры, што, аднак, не зніжае іх гуманістычнай вартасці (К. Чорны).

Юныя «дзелавыя людзі» ў паказе беларускіх празаікаў — гэта хутчэй людзі актыўныя і клапатлівыя (З. Бядуля, У. Галубок, Я. Колас, Л. Калюга). У структуры іх вобразаў пераважаюць «гераізм цярпення» і прагматызм як рысы, запатрабаваныя гістарычна і адэкватныя той жыццёвай прасторы, у якой функцыянуюць персанажы мастацкай прозы «эпохі рубяжа».

У рэалістычнай прозе ўвасабляецца самакаштоўнасць дзяцінства, у творах фігуруюць рэальныя, «жывыя» дзеці. Фармальная адсутнасць ідэалізацыі дзяцінства на самай справе азначае яго аб'ектыўнае эстэтычнае спасціжэнне, сведчыць пра цікавасць пісьменнікаў да псіхалогіі канкрэтнага, сапраўднага дзіцяці.

Выпрацаваныя беларускімі аўтарамі ў першай трэці XX стагоддзя арыгінальныя прынцыпы і спосабы паказу дзяцінства мэтазгодна ўвабралі ў сябе традыцыі класічнай рускай літаратуры і, у сваю чаргу, знайшлі ўвасабленне ў мастацкай творчасці пазнейшага часу.

Спіс выкарыстаных крыніц

1. *Ницше, Ф.* Сочинения : в 2 т. / Ф. Ницше ; сост., ред. изд., вступ. ст. и прим. К. А. Свасьяна ; пер. с нем. — М. : Мысль, 1990. — Т. 1 : Литературные памятники. — 829 с.

2. *Бродский, И.* Форма времени: Стихотворения, эссе, пьесы : в 2 т. / И. Бродский. — Минск : Эридан, 1992. — Т. 2 : Стихотворения, эссе, пьесы. — 480 с.

3. *Битов, А.* Пушкинский дом : роман / А. Битов. — М. : Известия, 1990. — 416 с.

4. *Платонов, А.* Чевенгур : роман / А. Платонов ; сост., вступ. ст.. коммент. Е. А. Яблокова. — М. : Высш. шк., 1991. — 654 с.

5. *Осоргин, М. А.* Времена : автобиографическое повествование. Романы / М. А. Осоргин ; сост. Н. М. Пирумова ; авт. вступ. ст. А. Л. Афанасьев. — М. : Современник, 1989. — 622 с.

6. *Белая, А. І.* Канцэпцыя творчай асобы ў навуковым асэнсаванні І. Навуменкі / А. І. Белая // Творчая асоба І. Навуменкі і праблемы беларускай філалогіі і адукацыі : зб. навук. прац / рэдкал.: Т. І. Шамякіна (гал. рэд.) [і інш.] ; уклад. А. І. Бельскі. — Мн. : РІВШ, 2006. — С. 185—192.

7. *Чайковская, В. И.* Концепция человека в современном советском искусстве: на материале лирико-философского направления : автореф. … дис. канд. филос. наук / В. И. Чайковская. — М. : Изд-во Моск. ун-та, 1982. — 21 с.

8. *Бядуля, З.* Язэп Крушынскі : раман : у 2 кн. — Кн. 1 : Збор твораў : у 4 т. — Мн. : Дзярж. выд-ва БССР ; рэдакцыя маст. л-ры., 1953. — Т. 3. — С. 167—522.

9. *Бунин, И. А.* Собрание сочинений : в 6 т. / И. А. Бунин ; редкол. : Ю. Бондарев [и др.] ; подгот. текста и коммент. А. Бабореко ; ст.-послесл. А. Саакянц. — М. : Худож. лит., 1988. — Т. 5. : Жизнь Арсеньева. Тёмные аллеи; Рассказы 1932—1952. — 639 с.

10. *Колас, Я.* Збор твораў : у 20 т. / Я. Колас. — Мн. : Белар. навука, 2008. — Т. 5 : Апавяданні (1906—1924). — 542 с.

11. *Толстой, Л.* Собрание сочинений : в 22 т. / Л. Толстой — М. : Худож. лит., 1983. — Т. 15. — С. 31-32.

12. *Гарэцкі, М.* Прысады жыцця: Апавяданні, аповесці / М. Гарэцкі ; уклад. Т. Голуб. — Мн. : Маст. літ., 2003. — 479 с.

13. *Калюга, Л.* Ні госць ні гаспадар. Апавяданні і аповесці / Л. Калюга. — Мн. : Маст. літ., 1974. — 290 с.

14. *Калюга, Л.* Творы: раман, аповесці, апавяданні, лісты / Л. Калюга ; уклад., прадм. Я. Лецкі ; камент. Н. В. Гаўрош, Т. М. Трыпуцінай. — Мн. : Маст. літ., 1992. — 607 с.

15. *Ядвігін, Ш.* Выбраныя творы / Ядвігін Ш. — Мн. : Маст. літ., 1976. — 410 с.

16. *Бядуля, З.* Апавяданні / З. Бядуля ; уст. арт.: І. Кудраўцаў. — Мн. : Нар. асвета, 1973. — 160 с.

17. *Арьес, Ф.* Ребёнок и семейная жизнь при Старом порядке [Электронный ресурс]. — [Б. м. : б. и.]. — Режим доступа: http:ec—dejavu.ru/a/Age/html. — Дата доступа: 15.02.2009. — Загл. с экрана.

18. *Мушынскі, М.* Падзвіжнік з Малой Багацькаўкі: жыццёвы і творчы шлях Максіма Гарэцкага / М. Мушынскі ; навук. рэд. А. М. Макарэвіч. — Мн. : Белар. навука, 2008. — 510 с.

19. *Баркер, Э.* Письма Живого Усопшего / Э. Баркер ; пер. с англ. Е. Писаревой. — Минск : Такая Жизнь, 1994. — 192 с.

20. *Галубок, У.* Творы: драматургія, паэзія, проза, публіцыстыка / У. Галубок ; уклад., падрыхт. тэкстаў, уступ. артыкул і камент. С. С. Лаўшука. — Мн. : Маст. літ., 1983. — 607 с.

21. На ўсходзе сонца: творы белар. пісьменнікаў пач. XX ст. / аўт., прадм. і ўклад. У. М. Казбярук. — Мн. : Юнацтва, 1990. — 318 с.

22. *Монтень, М.* Опыты. Избранные произведения : в 3 т. / М. Монтень ; пер. с фр. — М. : Голос, 1992. — Т. 1. — 384 с.

23. *Леонов, Л.* Повести и рассказы / Л. Леонов. — Л. : Лениздат, 1986. — 528 с.

24. *Лынькоў, М.* Над Бугам: апавяданні, аповесці, урыўкі з рамана / М. Лынькоў ; уклад. З. Пазняк. — Мн. : Маст. літ., 2002. — 446 с.

25. Першацвет адраджэння : вучэб. дапаможнік па бел. літ. / склад. М. А. Федасеенка і [і інш.]. — Мн. : Нар. асвета, 1995. — 511 с.

26. *Чорны, К.* Збор твораў : у 8 т. / К. Чорны. — Мн. : Маст. літ., 1973. — Т. 3 : Раманы. — 544 с.

27. *Шаладонаў, І. М.* Выпрабаванне чалавечнасці: беларускае апавяданне 20-х гадоў аб рэвалюцыі і грамадзянскай вайне / І. М. Шаладонаў. — Мн. : Белар. навука, 2008. — 175 с.

28. *Хьелл, Л.* Теории личности / Л. Хьелл, Д. Зиглер. — 2-е изд. — СПб. : Питер, 2005. — 607 с.

29. *Крапіва, К.* Збор твораў : у 3 т. / К. Крапіва. — Мн. : Дзярж. выд-ва БССР ; рэд. маст. л-ры, 1956. — Т. 2. : Проза. — 583 с.

30. *Зарэцкі, М.* Збор твораў : у 4 т. / М. Зарэцкі. — Мн. : Маст. літ., 1991. Т. 3 : Вязьмо : раман ; Сымон Карызна : драм. аповесць. — С. 5—298.

31. *Бёлль, Г.* Собрание сочинений : в 5 т. / Г. Бёлль ; пер. с нем. ; редкол.: А. Карельский [и др.] ; сост. и вступ. ст. И. Фрадкина ; коммент. Г. Бергельсона. — М. : Худож. лит., 1989. — Т. 1. : Романы. Повесть. Рассказы. Эссе. —1947—1954. — 703 с.

32. *Адамович, А.* Собрание сочинений : в 4 т. / А. Адамович. — Минск : Маст. літ., 1982. — Т. 2 : Асия. Последний отпуск. Повести. Кузьма Чорный. Уроки творчества. Эссе. Публицистика и критика 50—70-х годов. — 606 с.

33. *Цветаева, М.* Живое о живом (Волошин) / М. Цветаева // Максимилиан Волошин. Стихотворения. — М. : Книга, 1989. — С. 443—527.

34. *Пропп, В. Я.* Проблемы комизма и смеха / В. Я. Пропп. — М. : Лабиринт, 2002. — 192 с.

35. *Цётка.* Выбраныя творы / Цётка ; уклад., прадм. В. Коўтун ; камент. С. Александровіча і В. Коўтун. — Мн. : Бел. кнігазбор, 2001. — 336 с.

36. *Адамовіч, Ант.* Да гісторыі беларускае літаратуры / Ант. Адамовіч ; уклад. і рэд. В. Булгакаў. — Мн. : Выд. ІП Колас, 2005. — 1 464 с.

37. *Волошин, М.* Избранное: Стихотворения, воспоминания, переписка / М. Волошин ; сост., подгот. текста, вступ. ст. и коммент. З. Давыдова, В. Купченко. — Минск : Маст. літ., 1993. — 479 с.

38. *Гарэцкі, М.* Дзве душы : аповесць / М. Гарэцкі. — Мн. : Маст. літ., 2006. — 110 с.

39. *Быкаў, В.* Збор твораў : у 6 т. / В. Быкаў. — Мн. : Маст. літ., 1993. — Т. 4 : Аповесці. — 495 с.

40. *Выготский, Л. С.* Воображение и творчество в детском возрасте : психолог. очерк / Л. С. Выготский. — 3-е изд. — М. : Просвещение, 1991. — 93 с.

41. Заняпад і адраджэнне : бел. літ. XIX ст. / уклад., прадм. і заўв. У. Казберука. — Мн. : Маст. літ., 2001. — 606 с.

42. Літаратура пераходнага перыяду: тэарэтычныя асновы гісторыка-літаратурнага працэсу / М. А. Тычына [і інш.] ; навук. рэд. М. А. Тычына. — Мн. : Белар. навука, 2007. — 363 с.

43. *Коротких, А. В.* Детские образы в юмористической прозе Саши Чёрного, А. Аверченко и Тэффи. / А. В. Коротких : дис. … канд. филолог. наук. — Южно-Сахалинск : [б. и.], 2002. — 236 л.

44. *Гарун, А.* І я з народам…: вершы, апавяданні, п’есы : для сярэд. і ст. шк. узросту / А. Гарун ; уклад. і прадм. У. Казберука. — Мн. : Маст. літ., 2007. — 141 с.

45. *Шопенгауэр, А.* Мир как воля и представление : в 2 т. / А. Шопенгауэр ; пер. с нем. ; ред. Е. В. Москвич. — Минск : Попурри, 1999. —Т. 2. — 829 с.

46. *Чорны, К.* Збор твораў : у 8 т. / К. Чорны. — Мн. : Маст. літ., 1974. — Т. 5 : Раман, дзве аповесці. — 446 с.

1.4 Праблема самаідэнтыфікацыі асобы ў беларускай прозе першай трэці ХХ стагоддзя

На характар мастацкай канцэпцыі асобы ў беларускай прозе першай трэці ХХ стагоддзя не маглі не ўплываць такія адзнакі гістарычнага часу, як адчуванне стыку эпох, пераходнасці, знаходжання напярэдадні (а пазней і ў эпіцэнтры) лёсавызначальных зрухаў і падзей. Гэта надало актуальнасці праблеме самаідэнтыфікацыі, у адпаведнасці з якой асоба выбірае пэўную жыццёвую стратэгію.

Менавіта літаратура на ўсім працягу свайго існавання выпрацоўвала своеасаблівыя формулы асабовай ідэнтычнасці. Сярод такіх па-нацыянальнаму адметных формул — «сам у сабе чалавек» (Л. Калюга), «сам над сабою [гаспадар]» (А. Гарун). Да звыклай стратэгіі беларуса «Нешта нейкае некалі будзе» далучаецца ўпэўненасць Лявона Бушмара (К. Чорны) «…ён сам пра гэта пастараецца…» [1, с. 38].

У падобнай самапрэзентацыі згаданых і іншых літаратурных асоб, як і антрапоніме Купалавага героя Сама, «выразна адчуваюцца… самавітасць, самасць, тыя адзнакі, якія прадстаўляюць унутраны, суб'ектыўны свет» [2, с. 60-61] і вызначаюць напрамкі асабовай самаідэнтыфікацыі. Менавіта здольнасць да актаў самапазнання, самаацэнкі, практычнага самавызначэння і выступае асноўнай прыметай асобы. Рэфлексія стварае асабовае «Я», забяспечвае ўстойлівую цэласнасць, неабходную пры ўзаемадзеянні са знешнім асяроддзем, у тым ліку з сацыяльнасцю. «Інакш сіла і энергія знешняга асяроддзя здольнаператварыць асобу ў сацыяльнага функцыянера» [3, с. 7]. Уласцівыя чалавеку пасіўнасць, несвабода, неразвітая свядомасць і адсутнасць годнасці пазбаўляюць яго права быць асобай.

Своеасаблівым эталонам разумення прыроды і ўсяго навакольнага свету лічыцца эвалюцыя як форма незваротнасці часу. Яна разглядаецца як крыніца парадку, механізм яго стварэння з хаосу. Аднак на пераломных этапах гісторыі пануючае месца займаюць не эвалюцыйныя, а трансфармацыйныя

працэсы, якія разбураюць сістэму ўніверсалій культуры (уяўленні пра дабро і зло, пра грамадства і чалавека). У такія часы праблема самаідэнтыфікацыі заканамерна абвастраецца. У самых агульных рысах яе якасць увасабляецца ў характары адказу на пытанне «Хто я ў культуры?», адлюстроўвае адпаведнасць асабістага ўсеагульнаму, разнастайнага ўніверсальнаму, выяўляе абарону асабістага, фіксуе адпаведнасць вобраза «Я» яго жыццёваму ўвасабленню і, у выніку, характарызуе стан прыналежнасці чалавека надындывідуальнаму цэламу — гісторыі, грамадству, культуры. Ідэнтычнасць — гэта «вызначэнне свайго месца ў гісторыі» [4, с. 33]. Беларускія пісьменнікі ўсведамлялі, што для народа большую значнасць мае нацыянальная, а не палітычная ідэнтычнасць: інтарэсы айчыны апрыёрна вышэй, бо духоўны і геапалітычны змест паняццяў «айчына» і «дзяржава» ў беларускім кантэксце супадаў далёка не заўсёды. Думка пра надзённасць праблемы нацыянальнай ідэнтычнасці надзвычай актыўна сцвярджалася і ў мастацкай публіцыстыцы. Я. Лёсік, у прыватнасці, пісаў: «Асвета наша павінна быць беларуская, бо толькі ў сваёй хаце свая воля і праўда» [5, с. 63]. На складаным раздарожжы знаходзяцца маладыя героі-інтэлігенты аповесцей Я. Коласа і М. Гарэцкага. Аднак «малая» проза таксама досыць паспяхова спраўлялася з вырашэннем гэтай надзённай ідэйна-мастацкай задачы. Плённым мастацкім прыёмам выявілая выкарыстанне традыцыйнай сімволікі сям'і як мастацкай мадэлі грамадства, дзяржавы. Складанасці беларускай нацыянальнай ідэнтычнасці знайшлі лаканічнае і адметнае ў вобразна-кампазіцыйным плане адлюстраванне ў апавяданні А. Гаруна «Пан Шабуневіч», загаловачны герой якога «паходзіць ад бацькі католіка, а матка-нябожчыца была праваслаўнай». Жонка ж яго, «каталічка з дзясятага калена», шляхцянка з Німартовічаў, «лічыць сябе і мужа "польскай веры" і дзеля таго не спушчае свайму гаспадару ані рэлігійнай бесстароннасці, ані яго "простай", "мужыцкай" мовы» [6, с. 85]. Пан Шабуневіч марыць адкрыць «нешта кшталтам школкі беларускай». Яго вуснамі празаік агучвае прасцейшы алгарытм фарміравання нацыянальнай ідэнтычнасці: «Чытаць, пісаць і крыху гісторыі»

[6, с. 91]. Таму, натуральна, пана Шабуневіча надзвычай усцешыла навіна, што дзяцей у пачатковых школах будуць навучаць веры «ў тэй мове, у якой гукаюць бацькі. А значыцца, павінны будуць вучыць чытаць і пісаць у роднай мове» [6, с. 92]. Але беларускую мову яшчэ раз выкасавалі з ліку родных моў. Напісалі, наракае герой-апавядальнік, што роднай мовай яго павінна быць ці польская, ці расейская, ці жыдоўская, ці літоўская, ці іншая. Праўда, іранізуе ён, не прылучылі яшчэ французскай, нямецкай, японскай… Іронія паўстае тут мастацкім прыёмам адмаўлення ідэі, што прэтэндуе на татальнае панаванне. У фінале твора галасы аўтара-апавядальніка і загаловачнага героя гучаць ва ўнісон: «…Досыць жартаў, я гэтага, панове, зусім не хачу. І пан Шабуневіч не хоча. …“Беларускую школку. Пісаць, чытаць і крыху гісторыі”» [6, с. 92].

Праблема ідэнтычнасці дыялектычна звязана з праблемай нацыянальнага характару, у кантэксце якога мы разглядалі феномен «тутэйшасці». Пры пэўных заганах гэтая ментальная якасць можа разглядацца і як неардынарны спосаб нацыянальнай самаідэнтыфікацыі. Мастацкаму вырашэнню гэтай праблемы актыўна служыць сімволіка дома, хаты. «Душа як хата, хата як душа — сімвалы беларускага эзатэрычнага існавання, адменнікі дзвюх сакраментальных формулаў… “Я тут” і “Я ёсць”» [7, с. 121]. У гэтым пераконвае такі яскравы літаратурны факт, як п’еса Л. Родзевіча «П. С. Х» (1923). Твор дазваляе канкрэтызаваць некаторыя пазіцыі па праблеме нацыянальнай і палітычнай ідэнтычнасці беларусаў, якія па аб’ектыўных прычынах не знайшлі непасрэднага адлюстравання ў прозе савецкай Беларусі. Смехавыя прыёмы, скарыстаныя Л. Родзевічам, надаючы жыццёвым калізіям знешнюю легкаважкасць, выступаюць дзейсным сродкам даследавання рэчаіснасці і пазнання ісціны. Час настойліва патрабаваў самавызначыцца ў палітычных адносінах. Як кажа Гаспадар, зараз «беспартыйнаму, хоць трэсні, аніяк няможна быць. Трэба альбо туды, альбо сюды» [5, с. 319]. Урэшце герой, па словах жонкі, з «камуністымі заюрыў, на партыю захварэў, зыкуе па сходках…» [5, с. 321]. Мэта гэтых хістанняў нібыта ёсць частка канструктыўнага

ў цэлым працэсу («…цемната наша вельмі ўжо надакучыла. Хочацца выбіцца ў людзі. Свет, бачыш, не толькі ў акне, але і за акном ёсць» [5, с. 320]), але вынік, на думку Гаспадара, сумніўны: «Душу мне трэба латаць, душа мая дзіравая… У пазыкі яе аддаваў. Знасілі, абкаравілі яе…» [5, с. 327]. Аддаць душу ў пазыкі — гэта і азначае пакутаваць на складаных шляхах набыцця асабовай ідэнтычнасці, якое, паводле здаровага народнага сэнсу, пачынаецца з адэкватнай самаацэнкі і самапавагі: «Калі сам сабе цаны не знаеш, дык людзі цябе не ацэняць» [5, с. 320]. Жыццёвыя абставіны склаліся так, што Гаспадар прыняў жончыну мудрасць: «А ты і не туды, і не сюды, а будзь тут, тутэйшы, і пільнуй сваёй хаты» [5, с. 319].

Праблема нацыянальнай ідэнтычнасці ў беларусаў паўставала востра і не заўсёды вырашалася ў духу талерантнасці. Традыцыйныя сюжэты часам набывалі канкрэтна-нацыянальную адметнасць, аб чым сведчыць апавяданне Я. Нёманскага «Рамэа і Джульета на Беларусі». Ясь і Алеся не могуць пайсці да шлюбу, бо яны «не аднае веры» [8, с. 50]. Пранцісь Ляшкевіч, бацька Яся, лічыць такіх, як Васіль Хлэмка, Алесін бацька, «недавяркамі і мужыкамі» [8, с. 50]. (Слова «недавярак» мае два значэнні: «чалавек, які не верыць у Бога» і «бязлітасны, жорсткі чалавек; ліхадзей» [9, с. 385].) І ўсё ж жыццёвыя абставіны і цвёрдасць сынавых намераў вымушаюць Пранціся пагадзіцца на яго шлюб з Хлэмкавай Алесяй. І трэба ж было, каб у час заручын, калі ўрэшце запанавала згода, Васіль Хлэмка няўдала пажартаваў і абразіў годнасць каталіка Ляшкевіча. Гэтая «злыдная перамена… раптам прыкончыла» [8, с. 60] усё Алесіна шчасце. Дзяўчына, на вачах якой забілі каханага, страціла розум. Пранціся, забойцу ўласнага сына, які выявіўся яшчэ большым, чым Хлэмка, «недавяркам», стражнікі павезлі ў мястэчка. «Для Васіля здарэнне з Алесяю таксама не прайшло дарэмна, тым больш што ўсярэдзіне нейкі голас заўсёды шаптаў яму, што гэта ён сам давёў дачку да такое напасці» [8, с. 76].

Як адзначалася, складанасці нацыянальнай і палітычнай самаідэнтыфікацыі актыўна выяўляе праз разнастайныя вобразы-характары М. Гарэцкі. Аўтарская характарыстыка Ігната

Абдзіраловіча («Дзве душы») сведчыць, што ён «быў сам несвядомы і хоць горача любіў бацькаўшчыну, але з якоюсь недавернасцю думаў аб руху адраджэння, аб якім некалі чуў краем вуха» [10, с. 15]. Гаршчок кажа пра Ігната, што ён «чалавек нічога сабе, толькі дужа доўга самавызначаецца», у той час як Васіль «добры камуніст» [10, с. 91]. Аналізуючы падыходы да інтэрпрэтацыі аповесці «Дзве душы» ў савецкім літаратуразнаўстве, М. Мушынскі прыводзіць меркаванне Н. Перкіна, што Абдзіраловіч нібыта індыферэнтна ставіцца да добрага і дрэннага ў праграмах варагуючых бакоў, займае пазіцыю пасіўнага сузіральніка. А. Адамовіч у якасці крытэрыя «сапраўднага» і «несапраўднага» для М. Гарэцкага вылучае не анкеты і біяграфіі герояў, а іх гуманізм, у традыцыях свайго часу дадаўшы да яго эпітэты «актыўны», «рэвалюцыйны» [11, с. 190—192]. Між тым, падобная «індыферэнтнасць» у рэвалюцыйны час была не толькі магчымай, а і плённай, што даказала асабовая пазіцыя М. Валошына. «…Ён ратаваў чырвоных ад белых і белых ад чырвоных, дакладней, чырвонага ад белых і белага ад чырвоных… чалавека ад зграі, аднаго ад усіх, пераможанага ад пераможцаў» [12, с. 525]. Гэта і ёсць сапраўдны гуманізм, без паправак на ідэалагічны кантэкст. У якасці аргумента М. Цвятаева прыводзіць на першы погляд «побытавы факт яго пенсіі… пенсіі ворагаў, здавалася б, ворагу», але, пры бліжэйшым разглядзе, «зусім не факт, а духоўны акт перамогі над самой ідэяй варожасці, самой ідэяй зла. Так, абходнымі шляхамі містыкі, мудрасці, дару і прамым уздзеяннем прыкладу» ён «прымусіў тых, хто лічыў яго сваім ворагам, не толькі дараваць ворагу, але і ўшанаваць ворага». Чалавека, якога неверагодным чынам хапала на ўсё, у тым ліку самае адваротнае, узаемавыключнае, не захапіла толькі адно: «партыйнасць, рэч заведама не чалавечая, не жывёльная і не боская, якая знішчае ў чалавеку і чалавека, і жывёлу, і боства» [12, с. 526-527]. Падобны матыў праводзіцца і М. Гарэцкім праз вобраз Абдзіраловіча, які ўсведамляе высокую вартасць чалавечага жыцця і не можа прыняць на ўзбраенне філасофію камуніста Гаршка — «сячы да карэння». Разумеючы аб’ектыўную

абумоўленасць класавага змагання, Ігнат усё ж не далучаецца да тых, хто лічыць рэвалюцыю адзіным сродкам усталявання сацыяльнай справядлівасці. Новы лад жыцця для яго «…пакуль утопія». М. Мушынскі слушна зазначае, што «Абдзіраловіч як носьбіт гуманістычных ідэалаў не мог ухваліць жорсткіх сродкаў, якімі карысталіся ідэйныя аднадумцы Гаршка», бо маральнае апраўданне гэтых сродкаў «пагражала самому жыццю, усталёўвала тэрор, хаос і гвалтаўніцтва», а «з сістэмы каштоўнасцей… выпадала чалавечая асоба». Знікалі паняцці дабрыні і спагадлівасці, заставалася толькі «крывавае змаганне» [11, с. 200].

У апавяданні Я. Коласа «Сяргей Карага» таксама можна ўлавіць гуманістычны матыў, які на першы погляд нібыта знаходзіцца ў супярэчнасці з семантыкай тэксту. У пэўны момант гутаркі з канвойнымі герой адчуў, што тыя «…хістаюцца, што нешта злучае іх і робіць блізкімі іх душы, нягледзячы на рознасць характараў і на тыя дарогі жыцця, па якіх яны ішлі дагэтуль і якімі хацелі б пайсці далей», што яны «… ва ўсякім разе, не ворагі яму» [13, с. 227—229].

Назва трылогіі «На ростанях» — своеасаблівая мастацкая «эмблема» крызісу ідэнтычнасці, які глыбока асэнсоўваецца Я. Коласам. У астрозе Лабановіч мае гутарку з Галубовічам, які пытае: «Да якой палітычнай партыі ляжыць тваё сэрца?». Лабановіч адказвае: «Па шчырасці кажучы… я на ростанях… не вырашыў, куды далучацца…» [13, с. 1158-1159]. Між тым, яму не вельмі да душы сацыялісты-рэвалюцыянеры, бо ён не бачыць у іх «таго жывога, глыбокага струменю, што выводзіць рэчку на вялікія прасторы». Для Галубовіча гэта «трохі туманна, але ў асноўным верна»: яму, як бальшавіку, вядома, што «эсэры вабяць інтэлігентаў — выхадцаў з сялян» сваёй аграрнай праграмай. На думку Галубовіча, «эсэры — дробнабуржуазная партыя, якая не мае пад сабой надзейнай асновы». Заігрываючы з сялянствам, яны перабольшваюць яго магчымасці, а для перамогі рэвалюцыі патрэбен цвёрды саюз пралетарыяту і сялянства. На ростанях апынуўся і Лясніцкі (М. Зарэцкі, «Сцежкі-дарожкі»). Ён чуў, што хвалілі кадэтаў,

хоць дакладна не ведаў, чаго яны хочуць. «…Але раз хваляць іх, дык чаму ж і ён не можа ім спачуваць» [14, с. 24]. Калі Васіль сказаў, што, на яго думку, найбольш правільна робяць кадэты і яму гэта падабаецца, то ва ўсмешцы Андрэя «выяўна мігнуў цень жаласлівае паблажкі…» [14, с. 24]. Паколькі трэцяя кніга трылогіі «На ростанях» пісалася не ў час адлюстроўваемых падзей, то Я. Коласу было ўжо добра вядома, як важна своечасова абтрэсці «тло» эсэраўскай дробнабуржуазнасці са сваіх ног… Мусіў імкліва пераадолець крызіс ідэнтычнасці і герой М. Зарэцкага. Абодва творы ўтрымліваюць калізіі, якія надаюць сапраўдны сэнс словам Галубовіча «бальшавікі адкідаюць прыгожыя словы, мы не цураемся самай чорнай работы ў імя рэвалюцыі». Досыць двухсэнсоўна, як пагроза, гучыць і наступнае яго абяцанне Лабановічу: «Калі не знойдзеш ты мяне, я адшукаю спосаб напамянуць табе гэтую гаворку» [13, с. 1159]. У рамане М. Асаргіна «Сіўцаў Вражак» ёсць такая ж калізія, толькі ў люстэркавым адбітку: Астаф'ева, арыштаванага ЧК за тое, што пусціў на начлег свайго былога знаёмага, а цяпер тэрарыста, хваравіты следчы Брыкман асудзіў на смерць, бо Астаф'еў напамянуў пра шчырае эсэраўскае Брыкманава мінулае. У дыялогу з Галубовічам Лабановіч нібыта выпрабоўваецца адносна сваёй палітычнай самаідэнтыфікацыі, магчымай прыналежнасці да пэўнай партыі. Семантыку ідэнтыфікацыйнай антрапаформулы «Андрэй Лабановіч» (розум і кіраўніцтва) хочацца разглядаць у святле выразу Бядулевага «чалавека без знакаў прыпынку» — «інтэлігенцыя павінна кіраваць разам з партыяй» [15, с. 89].

Уласныя імёны літаратурных персанажаў з'яўляюцца важным структурна-кампазіцыйным кампанентам мастацкага твора. Ужытае па-мастацку мэтазгодна, імя выступае ў якасці змястоўнай антрапаформулы, маркёра асабовай ідэнтыфікацыі. Выбар імені літаратурнага героя не можа быць выпадковым. П. Фларэнскі сцвярджаў: «…Аб'яўленне усіх літаратурных імёнаў увогуле… адвольнымі і выпадковымі, суб'ектыўна прыдуманымі і ўмоўнымі знакамі тыпаў і мастацкіх вобразаў, было б у вышэйшай меры недапушчальным неразуменнем

мастацкай творчасці» [16, с. 463]. Мысляр лічыў імёны сканцэнтраванымі «ядрамі» саміх вобразаў і быў упэўнены, што вобразы — імёны ў разгорнутым выглядзе. Гэта, у прыватнасці, у вышэйшай ступені праўдзіва адносна факта перайменавання М. Гарэцкім галоўнага героя аповесці «Камароўская хроніка» (Лявон — Кузьма). Увогуле, на нашу думку, адметнасць мастацкіх функцый антрапанімікі найбольш ярка выявіліся ў прозе З. Бядулі і М. Зарэцкага: у юнацтве яны атрымалі адукацыю, якая абумовіла ў іх светапоглядзе «параўнальна больш моцныя рэлігійныя асновы» [17, с. 283]. З. Драздова таксама лічыць, што праваслаўе «абумовіла светапогляд і мастацкае мысленне» М. Зарэцкага, які, у сваю чаргу, арыентаваўся на традыцыі Ф. Дастаеўскага [18, с. 133]. Нам невядомы дакладны, «матэрыялістычны» алгарытм з'яўлення прэцэдэнтных антрапонімаў у прозе М. Гарэцкага, што яшчэ больш акцэнтуе дэклараваную П. Фларэнскім канчатковую неспасцігальнасць такой духоўнай сутнасці, як імя.

Лявон Задума ў «Камароўскай хроніцы» М. Гарэцкага на пэўным этапе сюжэтнага дзеяння атрымлівае іншае імя — Кузьма Батура. Гэты факт і выступіў стымулам таго, каб ацаніць онімы «Лявон» і «Кузьма» як прэцэдэнтныя. Выкарыстанне такіх онімаў патрабуе не толькі ведаць мінімальны кантэкст, у якім яны ўжыты, а і імкнуцца да набыцця энцыклапедычных ведаў адносна носьбіта імені.

Імя «Лявон» паводле этымалогіі азначае «львіны». Вопыт даследавання гістарычных імёнаў актуалізаваў звесткі пра двух носьбітаў: у далёкай старажытнасці Лявонцій, які стаў сведкам пакут велікамучаніка Георгія, увераваў у Хрыста, за што сам быў пакараны праз адсячэнне галавы ў 303 годзе. Другі легендарны Лявонцій — епіскап Растоўскі, манах Кіева-Пячэрскага манастыра — прапаведаваў веру Хрыстову сярод язычнікаў Растоўскай зямлі, моцна пацярпеў ад іх і прыняў пакутніцкую смерць у 1073 годзе. Аналіз імені «Лявон» выяўляе, што, якім бы камунікабельным ні здаваўся яго носьбіт, гэтая якасць у яго заўсёды вымушаная. Папраўдзе ж ён замкнёны і адзінокі, што, аднак, апраўдваецца прыроджанай і/ці

набытай інтэлігентнасцю, неўтаймоўнай прагай ведаў (такі герой М. Гарэцкага, «пабочны глядзельнік» і «ціхі думаннік»). Лявон, як сведчаць спецыяльныя даследаванні па антрапаніміі, сарамяжлівы і не спрабуе хаваць гэтага. Затое ў яго выключная інтуіцыя, як і ва ўсіх тыповых інтравертаў. Ён чалавек слова, дакладны і акуратны, вылучаецца надзейнасцю пачуццяў, добры сябра і бацька [19, с. 182]. Маркёрам асабовай самаідэнтыфікацыі героя М. Гарэцкага з'яўляецца і назва аповесці «Меланхолія». Гэтай назвай вызначаецца псіхалагічная дамінанта маладога героя-«апліканта» Лявона Задумы і пацвярджаецца слушнасць высновы А. Шапенгаўэра, што ўсе ў той ці іншай ступені выдатныя людзі — меланхолікі. Імя Кузьма азначае «ўпарадкавальнік свету». Выбар гэтага оніма, на нашу думку, акцэнтуе ўвагу на тым, што «прызначэнне інтэлігенцыі — несці ў народную гушчу святло навукі, умацоўваць стваральныя пачаткі жыцця» [20, с. 517].

«Праграма» імені сведчыць, што Кузьма — добры, сціплы, таленавіты чалавек. Яго асабовыя дамінанты — упартасць і настойлівасць. Кузьма не вельмі давярае людзям, хоць і не падае выгляду. Старанна абдумвае свае дзеянні; маўклівы, цярплівы, не любіць скардзіцца. Яму ў вышэйшай меры ўласцівы пачуццё абавязку і гасціннасць.

Пры параўнанні імёнаў «Лявон» і «Кузьма» можна ўбачыць і супадзенне асноўных асабовых характарыстык, што прыпісваюцца іх носьбітам, і досыць рэльефныя псіхалагічныя новаўтварэнні — насцярожанасць і недаверлівасць, паступова сфарміраваныя ў герою М. Гарэцкага аб'ектыўна, умовамі «сцюжнага» часу («Так ужо падазрона навучыўся думаць Кузьма» [21, с. 525]). М. Гарэцкі дае яскравы прыклад таго, як праз змену імені адбываецца своеасаблівае «пераканцэпціраванне» героя, выяўляецца трансфармацыя яго светапогляду і, адпаведна, змяняецца абрыс мастацкай канцэпцыі яго асобы. Паводле гістарычных крыніц, носьбіты даследуемых намі імёнаў бяссрэбранікі Кузьма і Дзям'ян, родныя браты, былі ўрачамі, бясплатна лекавалі хворых і навярталі іх да веры Хрыстовай, за што былі пабіты камянямі.

Гісторыка-культурны феномен, да якога мы апелюем, актуалізуе ў асацыятыўна-алюзійным плане такую постаць, а дакладней двуадзіную з’яву ў гуманітарнай прасторы, як браты Гарэцкія, — беларускія адраджэнцы ў агульнасці сваіх светапоглядна-ідэалагічных, хай сабе і пры адрознасці прафесійных, памкненняў; «лекары» і летапісцы «хворага» грамадства; пакутнікі за веру ў непарыўныя для іх чалавечнасць («людскасць») і беларускасць. У «Камароўскай хроніцы» Гаўрыла Гарэцкі выведзены пад іменем Лаўрык. Імя «Лаўр» у пераносным сэнсе азначае «ўрачыстасць», «трыумф». Паказальна, што пакутнік Лаўр таксама меў брата, Фрола. Працуючы мулярамі на пабудове язычніцкага храма, браты навярнулі да веры Хрыстовай больш за трыста рабочых, сам храм асвяцілі ў імя Хрыста, а ідалаў разбілі. За гэта браты былі аддадзены на пакуту і пасля закапаны ў калодзежы. «Праграма» імені Лаўр сведчыць, што яго носьбіт — велікадушны лідар, вельмі настойлівы, з пачуццём уласнай годнасці. Ён цвёрды і паслядоўны, здольны імгненна прымаць рашэнні, дынамічны, гаваркі і бадзёры. Лаўр — «адважны аптыміст, дзейны і энергічны» [19, с. 183].

Як паведамляецца ў «Камароўскай хроніцы», пасля арышту Лаўрык асэнсоўвае тое, што адбылося, «ужо як нешта заканамернае, невыпадковае», а крыніцай шэрагу ўласных памылак лічыць «свае некрытычныя адносіны да людзей» і, зусім у духу часу, «сваю так званую мяккацелую дабрату». Ён упэўніўся, што Кузьма быў значна больш прадбачлівы за яго ў ацэнцы людзей. І ўсё ж Лаўрык імкнуўся да такіх высноў, якія б дапамаглі яму «знайсці сэнс і апраўдаць усё тое, што з ім здарылася», у тым ліку пераконваў сябе, што разумее і апраўдвае бальшавікоў, лічыў, што «памылкі парыжскіх камунараў не павінны паўторвацца ў нашай рэвалюцыі…». Як адзначае М. Гарэцкі, пасля прыгавору ў Лаўрыка не было ўпадлівасці, а толькі вялікі роздум. «Ён быў бадзёры, меў ураўнаважаны настрой, вялікую работаздольнасць. Не было і ценю нуды». Герой думае: «Трэба толькі разумець, разумець па-свойму… Не, я жыву. Ёсць яшчэ шмат прыгожага, добрага. І ёсць сэнс…»

[21, с. 510]. Пазней, на Поўначы, як з лёгкай іроніяй піша М. Гарэцкі, Лаўрык «прыдбаў адзін від рэдкіх карысных выкапняў: жыццярадаснасць, працаздольнасць, творчы энтузіязм…», і яго стан на гэтым жыццёвым этапе не пакутніцкі, а хутчэй падзвіжніцкі. Невыкараняльны аптымізм героя цяжка назваць беспадстаўным або казённым. Ён хоча працаваць плённа, і не апошняя з яго мэт тая, каб пасля, з набытым вопытам, адшукаць і на Беларусі «значныя карысныя выкапні, якія б стварылі грунтоўныя падваліны для перабудовы эканомікі…». Магчымасць займацца любімай справай («работа — і адпачынак, і радасць» [21, с. 513]) робіць Лаўрыка настолькі ўнутрана свабодным, што, як ні парадаксальна гэта гучыць, «ён нават шкадаваў бы зараз, каб атрымаў поўнае вызваленне…» [21, с. 522]. Лаўрык прыехаў «тут жыць», і падтрымлівала яго ў гэтым рашэнні многае, у тым ліку размаіты горны ландшафт, у якім было «ўсё, што ён любіў» і з чаго складвалася жаданне «ісці спакойна наперад. І жыць — і зараз цікава, скарыстоўваючы і надаючы змест кожнаму дню, каб не было зусім змрочных і мёртвых гадзін…» [21, с. 513]. Такая асабовая пазіцыя не можа не імпанаваць. У ёй заўважны абрыс экзістэнцыйнага «Рабі, што павінен, і хай будзе тое, чаму належыць быць», але, не менш выразна, спрадвечнае «нацыянальнае нязменнае» — беларуская здольнасць «разважыць сябе», гарманізаваць свае стасункі з рэчаіснасцю, бо і насамрэч, як рэзюмуе М. Гарэцкі, «нязносна таму, хто ўпадзе ў роспач, страціць надзею: яму лепш памерці…» [21, с. 511]. І, як пацвярджае сусветны гісторыка-культурны вопыт, ні самы высакародны нігілізм, ні самы вытанчаны скепсіс нічога не ствараюць. Гэта робіць аптымізм, няхай сабе на першы погляд наіўны ці ўвогуле дурнаваты. Але «даць ключ да разумення складанасці свету здольна адно толькі трагічнае светасузіранне» [22, с. 54].

З праблемай крызісу ідэнтычнасці цесна звязаны матыў самагубства і абумоўленыя ім вобразы. 1913 год — пачатак канца самадзяржаўнай Расіі, яе перадсмяротныя сутаргі. Заўтра будзе вайна, а паслязаўтра абрынуцца векавыя асновы гіганцкай імперыі. Напярэдадні вайны людзі жылі пад знакам

пагібелі, светаўспрыманне было прасякнута «апакаліптычным “адчуваннем канца”» [23, с. 308]. Як усякі рэакцыйны перыяд, гэтыя гады адзначаны неверагоднай колькасцю самагубстваў, асабліва сярод моладзі. Самагубствы сталі не тое што эпідэміяй, а проста нейкай жахлівай модай. Як піша К. Чукоўскі, «газеты штодня паведамлялі пра дзясяткі людзей, якія вешаліся, труціліся, страляліся, — і ўсё гэта з незвычайнай лёгкасцю, часта паводле зусім нязначнай прычыны» [23, с. 307]. Беларускай прозе першай трэці XX стагоддзя таксама ўласцівы падобныя, жыццёва абумоўленыя, матывы і вобразы.

У пралогу да рамана П. Галавача «Праз гады» гаворыцца, што «раніцою дзявятага мая 1913 года ў аўдыторыі Санкт-Пецярбургскага ўніверсітэта, на Васільеўскім востраве, дазналіся пра самагубства студэнта Кулікоўскага» [24, с. 3], які выкінуўся з акна. Аўтар ставіць гэтую смерць у сувязь з падзеямі, што адбыліся раней, і з лёсам асноўных герояў рамана, найперш Паўла Будніка, паміж якім і Кулікоўскім была «своеасаблівая дружба». Мастацкая мадэль іх адносін нагадвае апазіцыю Лясніцкі — Славін у рамане М. Зарэцкага «Сцежкі-дарожкі». Буднік быў чалавекам вялікай волі і належаў да партыйнай бальшавіцкай арганізацыі, Кулікоўскі, на думку Будніка, — інтэлігент з тонкай душой, тонкім розумам, глыбокай шчырасцю, але «кволай натуры». Публіцыстычнае адступленне, якое папярэднічае аўтарскай заяве, пралівае святло на пашыраную ў той час у Расіі «хваробу душ». Смерць спраўляла свой урачысты парад. Кожны дзень газеты «нямымі і цьмянымі радкамі петыту паведамлялі аб знойдзеных трупах… З жыцця ішлі разам: і маці, у якой галадавалі дзеці, і безработны, якім авалодала роспач, і інтэлігент, упэўненасць якога была пахіснута, каму засталіся разбітыя ілюзіі і дарэмныя блуканні ў пошуках агульначалавечай справядлівасці і шчасця. Ледзь прыкметнымі зданямі адыходзілі яны, разгубленыя і пакалечаныя» [24, с. 4]. Сюжэтна П. Галавач звязвае самагубства з настроем безвыходнасці, які апанаваў Кулікоўскага пасля арышту і высылкі ўдзельнікаў студэнцкіх хваляванняў. Насамрэч герой вычуваў глыбокі экзістэнцыйны крызіс, які сімвалізуе ў яго

перадсмяротным дыскурсе сцяна — паміж інтэлігенцыяй і народам. Можна, канечне, ладзіць жыццё і каля сцяны, спадзеючыся, што некалі выгляне сонца і абагрэе. Але гэта не яго шлях, а іншых дарог герой перад сабою не бачыць… У адчай яго прыводзіць наступная думка: «Сцяны мы ніколі не разбурым… бо мала нас і мы разбрыліся адзінкамі кожны ў сваё». Таму ён робіць свой выбар: «…я іду ад вас, баязліўцы! Лепш так, чым жыць каля сцяны. Я буду рабіць тое, на што маю яшчэ сілы. Я буду пратэставаць сваёй смерцю…» [24, с. 20]. Калі Буднік даведаўся пра гэтую трагедыю, першае, што ён сказаў на адрас сябра, было: «Дурань, чорт яго…» [24, с. 22] — і, каб пазбыцца тугі, паехаў рыхтавацца да ад’езду.

Радкі з «Паэмы без героя» Г. Ахматавай сугучны трагедыі канкрэтнага маладога беларуса, паэта і крытыка С. Палуяна:

Сколько гибелей шло к поэту,
Глупый мальчик: он выбрал эту… —
Первых он не стерпел обид,
Он не знал, на каком пороге
Он стоит и какой дороги
Перед ним откроется вид [25, с. 289].

Недарэчнасць гэтага сыходу тым больш трагічная, што ў творцы ёсць адмысловае выйсце з сітуацыі, калі яна падаецца безвыходнай: на думку П. Валеры, «паэт лічыць за лепшае шмат разоў “прарыфмаваць” сваю схільнасць да “Нябыту”, чым аднойчы ажыццявіць яе. Знаток добрых нораваў паэтычнага песімізму Ніцшэ даўно сказаў: “Думка пра самазабойства дапамагае перажываць пакутлівыя ночы”» [26, с. 15]. Андрэю Лабановічу гэта ўдаецца і яшчэ з адной прычыны: «ён быў хлопец крэпкі, моцна зросся з зямлёй і жыццём, любіў гэтае жыццё, на парозе якога ён стаяў і росквіт якога для яго толькі пачынаўся» [13, с. 783]. У Цельшыне Лабановіч атрымлівае вестку пра самагубства сябра па семінарыі Андрэя Лабузькі, «маладога хлопца, сакаўнога, поўнага жыцця, сілы…» [13, с. 833], і з прыкрасцю ўспамінае, як у мінулым годзе бяздумна пажартаваў, што Лабузька нядоўга пажыве на свеце: надта ж многа было ў гэтым дзецюку здароўя і жыцця…

А зараз вестка аб смерці сябра выклікала ў Лабановіча думкі аб няпэўнасці і нязначнасці людскога лёсу, з аднаго боку, і усёмагутнасці і неадхільнасці смерці, з другога. Смерць, «як злая здань, пачынала трывожыць яго і зноў ахапіла ўсю істоту» [13, с. 833]. Аналіз прычын самагубства займае значнае месца ў рэфлексіях Андрэя Лабановіча. Ён бачыць у гэтай жыццёвай праяве вялікія супярэчнасці. З аднаго боку, кажуць, што не могуць змагацца з нягодамі жыцця і падымаюць на сябе руку слабыя натуры. Але ж людская мудрасць зазначае, што наймацнейшы страх, больш моцны нават за самую смерць, — страх смерці. І адкуль тады ў слабай натуры бярэцца сіла перамагчы гэты страх?.. Лабановіч зацікавіўся гэтым пытаннем. Яму нават захацелася паглядзець «на справу жыцця і смерці» вачыма саміх самагубцаў, як бы стаць на іх месца. Юнаку была цікавай і яшчэ адна акалічнасць: «…кожны самагубца мае нахіленне да таго ці іншага спосабу самагубства — адны страляюцца, другія вешаюцца, трэція топяцца, кідаюцца пад машыну, труцяцца, рэжуцца брытваю А ўсе наогул імкнуцца выбраць найболей лёгкі спосаб расквітання з жыццём. І яшчэ некаторыя з іх маюць звычай пакідаць перад гэтым запіскі, кароценькія, а то і доўгія». Думкі аб смерці былі страшныя і разам з тым у нечым атрутна-прывабныя, у выніку чаго Лабановіч «непрыметна пачаў уваходзіць у ролю самагубцы» і ўзяў у руку свой просценькі рэвальверчык, які адразу займеў над ім загадкавую ўладу. «...Яго прыцягала і гэта кулька, што выглядала з рулі, як галоўка нейкага гада. Ужо колькі разоў пазіраў ён на яе. Але раптоўна нейкі промень асвятлення бліснуў у галаве. Цяпер толькі заўважыў Лабановіч, што рукі яго трэсліся, як бы па яго душы прабег нейкі віхор, усё засцілалася нейкім туманам. Ён пачуў вялікую палёгку, нібы пасля цяжкае хваробы, а ўсё тое, што пранеслася так нядаўна перад ім, здавалася нейкім сном». Сюжэтна Я. Колас абгрунтоўвае гэтыя змены ў псіхалагічным стане героя душэўным удзелам бабкі Мар’і, якая шаптала свайму «панічыку» проці нядобрых думак. Ва ўсякім разе «цяпер нябожчык Андрэй як бы адышоўся ад яго, а разам з тым адышліся і думкі аб смерці» [13, с. 835].

М. Гарын-Міхайлоўскі ў аповесці «Гімназісты» закляйміў казённую сістэму выхавання, якая разбэшчвала дзяцей, даводзіла іх да самагубства. З «грэблівай тугою» ён паказаў, як летуценных і палкіх падлеткаў, поўных высакародных памкненняў, сістэматычна, дзень пры дні, ператвараюць у тупіц, якія, не знаходзячы ў навакольнай рэчаіснасці, «куды прымасціць сваё сэрца», міжволі сыходзяць у распусту [23, с. 226-227]. «Катарга, смяротная туга і мучэнне», — гаворыць пра сваю гімназію Гарын-Міхайлоўскі. Нездарма яго аповесці былі названы ў свой час неацэнным трактатам аб выхаванні: «у іх наглядна і вобразна, з вялікім педагагічным тактам паказана, як не трэба выхоўваць» [23, с. 227]. На гэтае знявечванне чалавечай душы ўказаў у трылогіі «На ростанях» і Я. Колас. Усведамляючы, што трэба вучыцца далей, Лабановіч, у адрозненне ад Турсевіча, не адчувае жадання «прымасціць сваё сэрца» да інстытута, бачачы ў ім тую ж самую «казарму-семінарыю», толькі яшчэ больш здольную забіваць у чалавеку жывую душу, робячы з настаўніка «сухога кашчэя-чыноўніка» [13, с. 818].

У героя апавядання М. Гарэцкага «Рунь», «няўдалага Уладзімеркі», усё часцей з'яўляецца думка аб самагубстве. Пісьменнік па-філасофску метафарычна выказаў разуменне героем бессэнсоўнасці існавання: «Не варта жыць, бо няма нічога на свеце, што дзяржала б цябе ў жыцці, што гукала б цябе да жыцця» [27, с. 91]. У «Камароўскай хроніцы», перадаючы змест Марынчынага ліста да Лаўрыка, М. Гарэцкі асабліва акцэнтуе ўвагу на чалавечай патрэбе мець надзею: «Няўдачы канчаткова забілі ў ёй энергію і ахвоту працаваць, а таксама і ўсякую надзею, а надзея варушыць жыццём…» [21, с. 427]. Больш таго, «чалавек без надзеі — страшны звер» [28, с. 4]. У раздзеле «Камароўскай хронікі», які ўзнаўляе падзеі 1923-га года, М. Гарэцкі адзначае: «А наогул, цяпер усё ж быў час рэакцыі сярод моладзі: не было яскравага Бога. Шмат канчалі самагубствам: і ў Горках, і тут [у Пятроўска-Разумоўскім]. Нядаўна зусім — двое» [21, с. 464]. Як вынікала з Лаўрыкавых лістоў да Кузьмы, дзе ён апісваў Вару, жыццё апошніх, без духоўнай апоры, гадоў «так паламала яе маладую

ўспрыімлівую псіхіку, што пачалася была страшэнная падвоенасць, якая ледзьве не скончылася ў 1921 годзе самагубствам. Цяпер з духоўнага боку зусім лепшала» [21, с. 465]. Пэўна, немалую ролю ў гэтым адыгралі ўзаемаадносіны з Лаўрыкам і «самыя прыгожыя надзеі на сям'ю» [21, с. 464].

Як ні парадаксальна, адукацыя, пазнанне не змякчаюць крызісных станаў героя-інтэлігента, пераконваюць, што немагчыма спасцігнуць ісціну: «Эх, чалавек, чалавек! Усё роўна не дабіцца табе, адкуль усё і што яно...» [27, с. 94].

М. Гарэцкі ставіць рашэнне героя аб самагубстве ў непасрэдную залежнасць ад крызісных з'яў у яго самаідэнтыфікацыі. «Ты — сын народу... І твой бацька, і твая маці ўсё жыццё цярпелі ад паноў, ненавідзелі іх — і цябе наўчылі ненавідзець іх... Колькі ты… краіў сабе сэрца зласлівасцю на паноў! Ах, каб меў сілу над панамі. У порах, у пыл! Тады яшчэ ты... не хварэў на інтэлігенцкія хваробы... І вось цяпер ты — "інтэлігент". Рука твая не ўзнімаецца на заклятых ворагаў тваіх. Ты баішся нават, каб людзі не даведаліся аб муках маленства твайго» [27, с. 94]. Як заўважае апавядальнік, гэта, відаць, было напісана Уладзімерам да знаёмства з дзяўчынаю Ядзяю. Напісанае ніжэй, бадай, належыць да таго часу, калі яны пакахаліся: «Самагубства не выйшла. Дый чаго паміраць, калі я жыў толькі ў думках? І толькі ў думках дайшоў да самагубства. Трэба ж самому добра пажыць, добра жыццё пазнаць. Можа, яно адказ дасць». І заключная фраза ў гэтым дыскурсе ўяўляе ўжо згаданы намі вышэй асноватворны прынцып экзістэнцыялізму: «Паехаць! Каваць долю. А там — тады тое будзе» [27, с. 94].

Бясспрэчная заслуга ў мастацкім вырашэнні праблемы ідэнтычнасці праз эстэтычнае асваенне тэмы горада і непасрэдна звязанай з ёй на гэтым этапе развіцця беларускай прозы тэмы рэвалюцыйна-вызваленчага руху належыць, побач з М. Гарэцкім, і Ц. Гартнаму. Папярэдні літаратуразнаўчы набытак вымагае звязаць праблему самаідэнтыфікацыі з вобразам Рыгора Нязвычнага. Аднак мы прытрымліваемся іншай думкі. Ант. Адамовіч заўважае, што пра Гартнага «Максім Гарэцкі сказаў вельмі добра: "Цішка Гартны спісвае з натуры — і калі

натура тыповая, тады выходзіць добра, а не — дык і не”» [29, с. 379]. Такой «тыповай натурай» у рамане «Сокі цаліны», у адрозненне ад Рыгора Нязвычнага, паўстае Сёмка Загон — «высокі, стройны, з кудравымі русымі валасамі, сінявокі, белатвары, з адкрытым характарам, спакойны і цвёрды сын бедных сялян». З сябрам Петрусём яны былі неразлучныя: разам прыходзілі на зборню, наймаліся ў заработкі — і разам «“запісваліся” ў дэмакраты, хадзілі на няможныя сходы і спявалі рэвалюцыйныя песні. Хавалі лісткі і кніжачкі — усё ўдваіх, усё разам, неразлучна» [30, с. 68]. Яшчэ больш іх яднала прыязнасць кожнага да Рыгора.

У 1907-м і 1908-м гадах Сёмка разам з Рыгорам раскідаў па дарогах пракламацыі, «дзясяткі лістовак і кніжачак, якія заклікалі да нізрынуцця самадзяржаўя, да адабрання ад паноў зямлі, да заваёў устаноўчага збору» [30, с. 277]. Ён меў захаваны ў страсе падпаветкі рэвальвер. Але, у адрозненне ад Рыгора, Сёмка быў прыроджаным хлебаробам. Бацька змалку прывучыў яго хадзіць каля зямлі, любіць і даглядаць яе. Сёмка меў стараннасць і ахвоту да працы на зямлі, ды шматок яе быў вельмі малы… Між тым Сёмка бачыў цэлыя маёнткі і ведаў, што іх уласнікі самі не працуюць, а другім зямлі не даюць. З часоў свайго юнацтва ён задумаўся над пытаннем, «як зрабіць, каб лепей размеркаваць зямлю. З гэтымі думкамі ён умешваўся ў бацькаўскую гутарку, з імі ён падрастаў, аручы зямлю, праз іх дайшоў да сацыялістаў. Але Сёмка стаў сацыялістам асабовым — бунтаром і ў той час прыхільнікам “надзелу зямлі, колькі можна апрацаваць уласнымі рукамі”. Гэтага надзелу ён ні на момант не выпускаў з галавы; “надзел зямлі, колькі можна апрацаваць уласнымі рукамі” стаяў у асяродку праграмы ўсіх яго дамаганняў, каля яго вярцеліся мары аб сацыялізме. <…> “Няпраўда, сацыялізуем!” — матаў Сёмка пугаўём у бок фальваркаў і пераходзіў да думак аб рэвалюцыйным руху, аб яго поспеху, аб прыходзе сацыялізму» [30, с. 270].

Сёмка бачыць сваю непадобнасць да таварышаў з Сілцоўскай арганізацыі, якія, праўда, і адзін да аднаго таксама непадобныя. Толькі хіба тым, што «зямля — мала каго цікавіць. Працоўны

дзень, паляпшэнне ўмоў працы, павелічэнне пенсіі. А працаваць да цёмнага ў полі? Замурзанаму, босаму, забруджанаму ў гной? Найбольш гарбары, шаўцы, краўцы — вось яго таварышы. А сялян-земляробаў — два-тры; ён, Сёмка, Пятрусь і Саўка…» [30, с. 270]. Ён бачыў, што і Рыгор «бесцікаўна прапускае між сябе ўсё тое, што яго, Сёмку, цікавіць, дзівіўся і думаў. Пасля мяняў пагляд і разважаў так: “То зразумела: Рыгор не гаспадар поля. Не земляроб… Аднаму — адно, другому — другое. Рыгор едзе ў горад і думае пра сваю машыну, пра фабрыку… а я яго вязу і аглядаю палеткі, збожжа… Я прывязан да зямлі, а яго носіць жыццё з канца ў канец”» [30, с. 220]; «Рукі — вось яго статак» [30, с. 270].

Паказальна, што пасля гутаркі з сябрамі наконт распаўсюджвання пракламацый Сёмка пэўны час быў заняты на касавіцы, якую лічыў не менш важнай справай. Пазней яны ўдвух з Петрусём раскладалі «бунтоўныя думкі на зямлю, каб пасля перакінуць іх у нутры сялянства», і былі надзвычай усцешаны, калі ўбачылі падводу, а на ёй трох мужчын, якія «ўчуткі чыталі» кінутыя імі пракламацыі [30, с. 309]. Пятрусь выказаў Сёмку мару-жаданне перавярнуць свет, каб толькі пыл паляцеў ад старога, але той засцярог: «Каб вачэй не засыпала» [30, с. 313]. Разважаючы аб палітычнай дзейнасці, якая, акрамя іншага, патрабуе і прамоўніцкіх здольнасцей, Сёмка бязлітасны да такіх, як сам: «…Таўкомся ўвесь час у гэтых Сілцах і ні з месца. Куды ж нам размахнуцца! З плугам, з касою — то і мы мэты, а ўжо да гаворкі, чаго ад нас пытаць» [30, с. 221]. Але свет уступаў у тую эпоху, калі вялікая палітыка сама пачынала татальна і актыўна займацца людзьмі, незалежна ад іх асабовых прыярытэтаў. Калі быў арыштаваны Віктар, Сёмка стаў сумнявацца і ва ўласнай бяспецы, аб чым паведаміў каханай дзяўчыне Вольцы, але па-мужчынску не стаў патураць яе нервоваму настрою. «Ну… забяруць — забяруць. Пасяджу — не я першы, не я — апошні… Быць сацыялістам, трэба паспрабаваць усяго. Жыццё — змаганне…» [30, с. 325]. Праз вобраз хлебароба Сёмкі праводзіцца думка пра ідэнтыфікацыю

як адкрытую ў будучыню дзейнасць, у якую асоба ўцягнена па неабходнасці ці свядома.

Раман М. Гарэцкага «Віленскія камунары» М. Мушынскі назваў творчым подзвігам пісьменніка, які выйшаў пераможцам у няпростай барацьбе з умовамі паднявольнага існавання і складанасцю матэрыялу, пакладзенага ў аснову кнігі. Перамога, сцвярджае даследчык, «прыйшла ў выніку смелага рашэння многіх мастацкіх задач» [11, с. 425]. Адна з іх, як паказвае вывучэнне вобразнай сістэмы твора, — праблема асабовай самаідэнтыфікацыі. Гэта і меў на ўвазе А. Адамовіч, ацэньваючы сістэму падзей, у якія ўцягнены Мацей Мышка, як «новы шлях і новы лёс беларуса…» [31, с. 147]. Па-першае, М. Гарэцкі выпраўляе свайго героя, прадстаўніка вясковай беднаты, у свет, дзе ён павінен папоўніць шэрагі гарадскіх пралетарыяў. Такі паварот раманнага лёсу героя азначаў і для самога аўтара неабходнасць вырашэння складанай творчай задачы, звязанай, па-першае, з паказам духоўнага станаўлення героя, яго светапогляднай эвалюцыі. Па-другое, пісьменніка, як і Ц. Гартнага ў рамане «Сокі цаліны», турбавала задача паказу адаптацыі вяскоўцаў на этапе набыцця новай ідэнтычнасці, выяўлення характару непазбежнай у гэтых умовах трансфармацыі маральна-этычных уяўленняў працоўнага сялянства.

Адна з самых трагічных калізій рамана — самагубства кіраўнікоў віленскага рэўваенсавета. Як адзначае М. Мушынскі, гэты факт аказаў «вялікае ўздзеянне на светаразуменне і далейшую лінію паводзін героя-апавядальніка… выклікаў у Мацея разгубленасць, ён не мог зразумець сапраўдных матываў самагубства…» [11, с. 454]. Мацей не ўхваляе гэтага кроку ўчорашніх правадыроў, але і не ўздымаецца да іх рашучага асуджэння. «Я не ведаю, каму з іх першаму прыйшла думка скончыць самагубствам. Яны ж нам нічога не сказалі. Сабраліся кучачкаю і пастанавілі. Якія матывы былі ў іх, мне таксама невядома» [21, с. 214]. Праўда, пазней успамінаў нехта, што Шымілевіч нібыта сказаў: «Не дамося жывымі, бо яны будуць скуру з нас здзіраць». А Ром як быццам заўважыў, што гэта ў цяперашніх умовах самае лепшае… Між тым, дадзены эпізод

рамана яскрава сведчыць пра адмаўленне рэвалюцыянерамі каштоўнасці чалавечай асобы, у тым ліку каштоўнасці ўласнага жыцця. Акрамя таго, Мацей Мышка расцэньвае гэты ўчынак як своеасаблівую агітацыю: «Я не ведаю, хто, што і як тады казаў з іх, але думаю, што калі і было імі казана, дык, мусіць, для другіх, для тых, для каго ім трэба было так казаць» [21, с. 214]. Роздум Мацея над апошнімі хвілінамі жыцця камунараў яшчэ раз упэўнівае ў тым, што пераадолець страх смерці дадзена не ўсім. Вяржбіцкі наўрад ці мог прымірыцца, «што справа павярнулася так няўдала» і, «мусіць, пацяшаў сябе тым, што смерцю сваёй завершыць усё як належыць…». А Шымілевіч, пэўна, усміхнуўшыся апошні раз, «цвёрда і ўпарта зрабіў па-свойму…». Кунігас-Ляўданскі, магчыма, «успомніў… сваю бедную літоўскую вёску, вечных труджэльнікаў бацьку і маці і сурова і назаўсёды замкнуў у сабе ўсё…». Таварыш Аз пазнаў усе глыбіні жыцця: цяжкую працу, нястачы, «голад, хваробы, паніжэнні, знявагі, і вечны пратэст у думках, і вечны агонь змагання ў сэрцы… ці не яны далі яму нязмерную моц?» [21, с. 219]. Рэальны жыццёвы факт пад рукой майстра мастацкага слова ўзбуйняецца, набываючы сімвалічную значнасць, увасабляючы нежыццёвасць ідэі, якой камунары ў самым непасрэдным сэнсе аддалі жыццё. М. Мушынскі адзначае стылістычную нязвыкласць уведзеных у вобразную сістэму рамана паняццяў «дослед», «лабараторыя» [11, с. 455]. Прыцягвае таксама ўвагу спалучэнне слова «лабараторыя» з эпітэтам «прыгожая». Можна разглядаць яго як узор аксюмараннага мыслення, праз які выяўляюцца аўтарскія адносіны да нечуванага і нябачанага сацыяльнага эксперыменту, авантурна распачатага бальшавікамі.

А. Адамовіч у манаграфіі «Браму скарбаў сваіх адчыняю…» ахарактарызаваў згаданы эпізод як «сапраўднае мастацкае адкрыццё беларускай прозы (ды ці толькі беларускай?)» [31]. Гэтая ацэнка абумоўлена мастацкай спецыфікай паказу пачуццяў, перажыванняў кіраўнікоў віленскага рэўваенсавета напярэдадні прыняцця рашэння аб самагубстве, асаблівасцей іх паводзін у трагічны час яго выканання. Матыў самагубства,

абумоўлены гістарычнымі рэаліямі, разам з тым выконваў канкрэтную эстэтычную ролю ў вырашэнні М. Гарэцкім маштабнай мастацкай задачы — правесці героя тымі ж шляхамі, якімі ішоў народ. А гэта пакуты, наіўныя ілюзіі (пісьменнік часта выкарыстоўвае дзеля іх характарыстыкі сентэнцыю «Надзея — матка дурных») і горкае расчараванне, шчодра разлітае ў, здавалася б, лакальным эпізодзе бурлівай эпохі, абумоўленым немагчымасцю для віленскіх камунараў узброеным шляхам абараніць савецкую ўладу.

Мастацкае вырашэнне праблемы ідэнтычнасці ў большай меры, чым іншыя эстэтычныя задачы, патрабавала дакументалізму, усвядомленага звароту да публіцыстыкі як мастацкага прыёму. Толькі такім шляхам, пры гэтым у цесным спалучэнні з «логікай сюжэтнага развіцця, праз структуру твора і яго падтэкст» [11, с. 418] магло быць дасягнута дакладнае асвятленне рэвалюцыйных падзей, а таксама надзвычай складаных узаемаадносін розных партый і груп.

Як сказана ў рамане «Віленскія камунары» адносна Міхася Мышкі, «падарожжа па розных гарадах, знаёмства з рознымі людзьмі адчыніла яму вочы на жыццё. Першая рэвалюцыйная пракламацыя трапіла яму ў рукі, калі быў ён у Пецярбурзе, — ад каго і як, ён ужо потым і сам не памятаў. Але, спачуваючы рэвалюцыйнаму руху, ён доўгі час не ведаў, дзе ж яны, гэтыя рэвалюцыянеры, як іх знайсці, каб далучыцца» [21, с. 45]. Архетып вандроўніка звязаны найперш з пошукам чалавекам ісціны, сэнсу жыцця. У канкрэтна-гістарычных умовах ён спрыяе самаідэнтыфікацыі. Гэта датычыць так званых гарбарскіх «фрэндараў», вандровак з горада ў горад «для падвышэння кваліфікацыі» [21, с. 42], што, аднак, найбольш паўплывала на палітычнае самавызначэнне героя.

Вельмі слушна адзначае М. Мушынскі, што любоў Міхася да кнігі ўказвае на адну з прычын разыходжання паміж ім і яго сынам Мацеем. Як бачым, спрадвечны канфлікт бацькоў і дзяцей выяўляецца і ў сферы палітычнай самаідэнтыфікацыі: Міхась стаў прыхільнікам меншавікоў, а Мацей далучыўся да «віленскіх камунараў». На нашу думку, знаёмства з мастацкай

літаратурай тут увогуле сімвалізуе незаангажаваны, шырокі погляд на жыццё, у адрозненне ад дагматычнага, які ўкараняўся бальшавікамі. Камуніст Ягор Азевіч (В. Быкаў, «Сцюжа»), які здолеў толькі «ўхапіць якія вяршкі людскіх ведаў», каля паліц з кнігамі ў доме Анэлі адчувае нешта падобнае «на ціхенькае шкадаванне ці зайздрасць… столькі чалавечай мудрасці ідзе стараной… неспазнанае, не здзейсненае для яго» [32, с. 106].

Мацей Мышка («Віленскія камунары») паведамляе пра свайго бацьку адну, здавалася б, прыватную дэталь, якая, з улікам часу падрыхтоўкі М. Гарэцкім рамана да друку, падаецца канцэптуальна значнай. Міхасю ў часе першага выступлення віленскіх рабочых гарадавік ударам рэвальвера выбіў левае вока. Апавядальнік рэзюмуе: «Не за пустую справу згубіў бацька вока, а часам рабілася яму горка, што з маладых год страціў хараство. Дык пацяшаў сябе… што хоць не правае выбілі» [21, с. 47]. У гады першай рэвалюцыі Міхась быў як бы кур'ерам у арганізацыі і ездзіў па розных гарадах для сувязі. Дзеля таго, каб аднавокі функцыянер не быў такім прыкметным, арганізацыя купіла і ўставіла яму вельмі добрае шкляное вока. Адразу нельга было і пазнаць, жывое яно ці штучнае. За ўдзел у рэвалюцыйных падзеях Міхась Мышка быў на пяць гадоў высланы ў Іркуцкую губерню.

Як сведчаць гістарычныя крыніцы, у рэвалюцыі 1905 года адрозненні ў палітычных пазіцыях бальшавікоў і меншавікоў яшчэ яскрава не выявіліся, аднак ужо было заўважна, што радыкальна-рэвалюцыйныя (левага кшталту) дзеянні ажыццяўляюцца пад кіраўніцтвам і па ініцыятыве бальшавікоў, а меншавікі знаходзяцца нібыта «ў прычэпе», неахвотна пагаджаючыся на радыкальныя крокі.

Як гаворыцца ў рамане, сасланы ў Сібір Міхась «пасля Лютаўскае рэвалюцыі быў упаўнаважаным ад рабочых па пытаннях працы на Ленскіх залатых прыісках, а калі пачаліся выступленні бальшавікоў, ён праявіў сябе іх ярым праціўнікам і заядлым меншавіком, у выніку чаго прымушаны быў пакінуць сваю работу на прыісках. Такім жа ён прыехаў і ў Вільню» [21, с. 155]. Калі Міхась Мышка вярнуўся з высылкі, то на яго

левым воку была чорная павязка, якая, на думку Мацея, псавала яму выгляд. Мацею было цяжка ў зносінах з бацькам, не хацелася ісці дамоў, каб не чуць бацькавай іроніі з работы сваіх паплечнікаў і амаль што лаянкі на адрас Вароняй вуліцы.

У час сваіх уцёкаў з Мінска ў Вільню пасля няўдалага вопыту кахання, паслізнуўшыся на віленскім вакзале, Мацей зламаў сабе левую руку. І калі Міхась проста суцяшаў сябе тым, што яму выбілі не правае вока, то самасуцяшэнне Мацея з нагоды скалечанай левай рукі больш аргументавана: «…рабіць ёю ўсё роўна здолею, а ў салдаты ўжо не возьмуць і на вайну не пагоняць» [21, с. 78]. Характэрны і тыя заўвагі аўтара, што маці нават не заўважыла сагнутай сынавай рукі, а «чаляднік» шаўца Вяржбіцкага Ромусь Рабэйка палічыў, што Мацей адстаўляе руку для фасону і, шыючы, нават стаў яго пераймаць…

«Тое, што адчувалі і перажывалі Міхась і Мацей Мышкі, — сцвярджае М. Мушынскі, — М. Гарэцкі прапусціў праз уласную душу падчас знаходжання ў камеры на Лукішках ці за кратамі Мінскай турмы. Адсюль — уражанне праўдзівасці вобразаў рамана, псіхалагічная пераканальнасць паводзін і ўчынкаў не толькі галоўных герояў, але і эпізадычных персанажаў твора» [11, с. 441]. Вернемся да думкі, што асабовым вопытам пісьменніка ў шэрагу выпадкаў абумоўлена адметнасць сімволікі і метафорыкі рамана. Пасля таго, як Мацей зламаў руку, ён «два месяцы праляжаў у бальніцы. Кепска лячылі. Тры разы бралі ў лубкі з гіпсам, ледзь і зусім не адрэзалі. І выйшаў з рукою, сагнутаю ў локці на ўсё жыццё» [21, с. 78]. Мацеева калецтва ў агульнай сістэме падзей бачыцца зусім невыпадковым. Вядома, што за сувязь з віленскімі камуністамі сам М. Гарэцкі трапіў у 1922 годзе ў Лукішскую турму [33, с. 130]. Як сведчыць «Летапіс жыцця і творчасці Максіма Гарэцкага», пісьменніка арыштавалі і пасадзілі ў адзіночную камеру на Лукішкі. Праз два тыдні яму прад’явілі абвінавачванне ў прыналежнасці да партыі камуністаў, у арганізацыі тайных баявых дружын з мэтаю замаху на дзяржаўную ўладу, у друкаванай і вуснай прапагандзе. За ўсё гэта прадугледжваўся польскім Карным кодэксам смяротны прысуд ці ў лепшым

выпадку — катарга. Але з нейкіх прычын суд не адбыўся, а пісьменнік вымушаны быў выехаць з Вільні. У адпаведнасці з «Летапісам», паводле слоў М. Гарэцкага, у Дзвінску ён быў паўторна арыштаваны і дастаўлены ў Вільню, дзе прабыў пад вартаю каля трох тыдняў, пасля чаго быў выпушчаны пад заклад [34, с. 30-31]. І трэці арышт — 18 ліпеня 1930 года паводле абвінавачання ў прыналежнасці да нелегальнай контррэвалюцыйнай арганізацыі [34, с. 61]. Тры арышты — тры няўдалыя спробы «лячыць», «браць у лубкі з гіпсам». Кіруючыся логікай увядзення папярэдняй мастацкай дэталі (страчанае Міхасём Мышкам левае вока), можна выказаць меркаванне, што «прававернага» бальшавіка з беларуса Мацея Мышкі (як і з самога пісьменніка) так і не атрымалася. На гэтым прыкладзе мы бачым метафарычнае мадэляванне М. Гарэцкім аб’ектыўнай рэчаіснасці на аснове яе суб’ектыўнай інтэрпрэтацыі, якая не толькі ўзнаўляе індывідуальныя аўтарскія ўяўленні пра навакольны свет, а і адбівае агульнанацыянальныя вобразныя ўяўленні, бо пісьменнік з’яўляецца носьбітам пэўных этнакультурных стэрэатыпаў. Адзін з іх — тое, што беларускаму селяніну ўласцівы працавітасць, настойлівасць у дасягненні мэты, аднак і некаторая адасобленасць ад вялікіх калектываў і недавер да звязаных з імі ідэй. Гэтае «нацыянальнае нязменнае» і замаруджвала дынаміку грамадска-палітычнай самаідэнтыфікацыі герояў беларускай прозы першай трэці XX стагоддзя.

Раман «Віленскія камунары» мае багаты метафарычны рад, разлічаны на дамысліванне, асацыятыўнае ўспрыманне. Прэцэдэнтныя сімвалы вока і рукі ў канкрэтны гістарычны перыяд актуалізуюцца як метафарычныя канцэпты. Паводле замацаванай у мастацкай прасторы семантыкі, першы з іх можа азначаць светапогляд, стратэгію, а другі — тактыку, а тое, што і вока, і рука левыя, — менавіта бальшавіцкую. Мы схільны лічыць гэтыя мастацкія дэталі сімвалічнымі сродкамі, якія пацвярджаюць, што «менавіта такія людзі, як Міхась Мышка… у сваёй дзейнасці зыходзілі з гуманістычных ідэалаў» [11, с. 439], а перамога гэтых ідэалаў і азначала б у канчатковым

выніку сапраўдную перамогу рэвалюцыі. Можна пагадзіцца з меркаваннем М. Мушынскага, што прычынай недастатковай увагі даследчыкаў рамана да падобных элементаў яго мастацкай формы «была небяспека акцэнтаваць нібыта завуаляваныя палітычныя сімпатыі М. Гарэцкага да меншавікоў і буржуазна-дэмакратычнай рэвалюцыі 1905 г. у супрацьлегласць Кастрычніку» [11, с. 439]. Бо, сапраўды, вынікам рэвалюцыі меншавікі хацелі бачылі звычайную буржуазную рэспубліку, а бальшавікі вылучылі лозунг «дэмакратычнай дыктатуры пралетарыяту і сялянства» [35].

Даследуючы праблему самаідэнтыфікацыі асобы, нельга абмінуць паняцця гендарнай ідэнтычнасці, якая выступае адметным сацыякультурным феноменам першай трэці XX стагоддзя. (Часткова гэтая праблема вырашаецца намі ў раздзелах «Станаўленне сістэмы мастацкіх вобразаў-тыпаў у беларускай прозе першай трэці XX стагоддзя» і «Нацыянальны характар як мадэль асобы ў беларускай прозе першай трэці XX стагоддзя».) З сукупнасці азначэнняў гендару мы фармулюем яго рабочае азначэнне як «сацыяльнага полу», або сацыяльна і культурна маркіраванай спецыфікі полу, г. зн. сацыяльна дэтэрмінаваных роляў, ідэнтычнасцей і сфер дзейнасці мужчын і жанчын, што залежаць не ад біялагічных полавых адрозненняў, а ад сацыяльнай арганізацыі грамадства, якое з пачатку XX стагоддзя робіцца ўсё больш рухомым і няўстойлівым. У гэты час уяўленні аб жаноцкасці страчваюць сваю стабільнасць, вычуваюць радыкальную рэвізію.

Гендарная ідэнтычнасць — гэта культурны канструкт, які змяняецца разам з культурай, уключаны ў гістарычны працэс развіцця менталітэту і грамадства. У прозе пачатку XX стагоддзя назіраецца пэўная гендарная асіметрыя, якая сведчыць аб дамінаванні ў гэты час мужчынскага ў жыцці і літаратуры. Жанчыны пераважна характарызуюцца праз адносіны да мужчын. Гісторыя літаратуры выяўляе двайную сувязь з гістарычнай дынамікай паняцця полу. З аднаго боку, літаратура ў сваім разуменні чалавека замацоўвае ўяўленні аб мужчынскім і жаночым, якія ўвесь час змяняюцца, а з другога —

літаратурныя творы актывізуюць змены ў гэтых ўяўленнях, стымулюючы «другасную самаідэнтыфікацыю». Барацьба паміж старым і новым у гэтай сферы адкрывае багатую крыніцу літаратурных сюжэтаў. Беларуская проза ў разнастайных мастацкіх формах спрабуе асэнсаваць тыя новыя тыпы і характары, якія вылучаў на арэну жыцця рух за жаночае раўнапраўе.

Як зазначае У. Гніламёдаў у працы «Янка Купала: новы погляд», хоць сацыялізм у Савецкай краіне, па вялікім рахунку, пабудаваны не быў, яго ідэолагі-бальшавікі прымусілі называць і лічыць сацыялізмам «тое, што ў выніку атрымалася… Між тым, гэта была ўсяго сістэма фікцый: “новы чалавек”, “вольная праца”, “права на працу і адпачынак”, “маладым — дарога, старым — гонар” і г. д. — якая ні ў якай ступені не адпавядала рэальнаму становішчу рэчаў» [36, с. 159]. Даследчык, у прыватнасці, называе шэраг ляўкоўскіх вершаў Купалы мастацкімі ілюстрацыямі да гэтых фікцый. Наўрад ці будзе перабольшваннем назваць сярод іх ідэю роўнасці жанчыны і папоўніць шэраг «мастацкіх ілюстрацый» да яе творамі айчыннай прозы 20—30-х гадоў XX стагоддзя, якія сведчаць, што ў цэлым мяняюцца адносіны да жанчыны. Яна набывае не толькі новае знешняе аблічча, а і новую ролю пры мужчыне. Перастае дамінаваць функцыянальна-прыродны бок, актуалізуецца і духоўна-эстэтычны. Новая жанчына асэнсоўваецца па-за сваёй прыналежнасцю да традыцыйнай ролі захавальніцы сямейнага цяпла. Яна выкарыстоўвае іншыя сродкі для самасцвярджэння ў зменлівым свеце, і адносіны з ёй герой часта разглядае як своеасаблівую форму набыцця ўласнай ідэнтычнасці. Праўда, у паказе «новай» жанчыны беларускія празаікі сутыкаліся з пэўнымі цяжкасцямі. Традыцыйна ў беларускім фальклоры і ў нацыянальнай літаратуры вобразы жанчын «прыўзняты» над будзённасцю. Гэта ў многім вызначыла стыль прааналізаваных намі твораў. Аўгіння, гераіня апавядання З. Бядулі «Дэлегатка», паказана ў традыцыйнай ролі як творчая асоба, майстрыха, у якой «нават першы блін комам не выходзіць» [37, с. 114]. Таму яна з нецярплівасцю чакае нядзелі, каб займацца сваёй улюбёнай справай. Апрача «майстравання бліноў, яшчэ ўмела ткаць найпякнейшыя паяскі,

з самымі хітрамудрымі ўзорамі: з грабелькамі, падкоўкамі, васількамі. Яна славілася гэтым на ўсю ваколіцу» [37, с. 121]. І гэта ўяўляецца больш яскрава і пераканаўча, чым тое, што «паводлуг яе прамоў заўсёды выносіліся практычныя рэзалюцыі аб арганізацыі працы кабет на вёсцы» [37, с. 122].

Імкненне да іншага, больш змястоўнага і высакароднага жыцця заўважна і ў інтралогу іншай Аўгінні, гераіні рамана М. Лынькова «На чырвоных лядах»: «Жытка мая вот той жа сон курыны, ні табе радасці, ні табе асаблівага гора… — думае Аўгіння. — Усё ёсць, здаецца, і сыта, і абута, і клопатаў каб якіх асаблівых, дык нямашака… А хаджу вось толькі як у сне…» [38, с. 386].

Звяртае на сябе ўвагу частотнасць выкарыстання беларускімі празаікамі імені Аўгіння. Гэта прастамоўная форма імені «Яўгенія», што паходзіць ад грэчаскага «яўгенес» і азначае «высакародная». Вядомы расійскі псіхолаг і спецыяліст па антрапаніміі Б. Хігір асацыіруе гучанне гэтага імені з вобразам «светлага, лёгкага і гнуткага струменю паветра або палатна чыгункі, якое выгінаецца і растае за паваротам» [19, с. 281]. Можна аднесці гэтую выснову і да выбару З. Бядулем імені гераіні апавядання «Дэлегатка». З аднаго боку, сімволіка імені і характар звязаных з ім асацыяцый пярэчаць так званай «дэклараванай» эмансіпацыі як вымушанай актыўнай сацыяльнай ролі. З другога, паводле ідэалогіі новага грамадства, «рэвалюцыйны клас ратуе ад гібелі ўсё чалавецтва і ўтрымлівае ў полавым жыцці выключна еўгенічныя задачы, г. зн. задачы рэвалюцыйна-камуністычнага аздараўлення грамадства праз нашчадкаў» [39]. Мы бачым, што прыведзеныя тэзісы, хоць і пярэчаць адзін аднаму як класавае агульначалавечаму, тым не менш на сэнсава-асацыятыўным узроўні пацвярджаюць тэндэнцыю выкарыстання антрапонімаў як яскравага ідэйна-мастацкага сродку.

У перакананнях, паводзінах, знешнасці жанчын, чые вобразы рэпрэзентаваны ў мастацкай прозе гэтага перыяду, знаходзіць некаторае выяўленне і «рэпрэсіўная ідэнтычнасць», з'яўляюцца характары, якія ўвасабляюць «тыпы актыўных жаночых сацыяльных паводзін» [40]. У іх відавочны такія рысы

часу, як няўстойлівасць, часовасць. Заўважна і неадназначнасць аўтарскіх адносін да іх, у адрозненне, скажам, ад Купалавага стаўлення да ўцёкаў з дому Паўлінкі як праявы «стыхійнай, індывідуальнай эмансіпацыі». У гэты шэраг можна паставіць і Ядвісіну прапанову да Лабановіча абвянчацца з незнаёмаю дзяўчынаю. Сама Ядвіся, знешне не выяўляючы прымет *етапсірее,* тым не менш не хоча такога служэння, як было ў жыцці яе маці, а пасля мачыхі, але не можа не прадчуваць жаночай інтуіцыяй і выбару свайго каханага на карысць свабоды, руху, развіцця, усебаковай самаідэнтыфікацыі. Менавіта Ядвіся свядома спыняе сваё каханне на ўзлёце, хоць гэтае рашэнне для яе вельмі балючае.

Жаночыя пратэсныя паводзіны, увасобленыя М. Гарэцкім у «Камароўскай хроніцы», даволі часта выглядаюць недарэчна і карыкатурна, што сведчыць: жанчыны — найбольш яскравыя ахвяры сацыялізацыі, бо, калі губляецца жаноцкасць, ад гэтага кепска ўсім, нават у рэшце рэшт тым, хто да часу перакананы: «Женщины, вино и папироска — счастье для человека» [21, с. 286]. «Былы палянкаўскі вучыцель Мудрык», якому належаць гэтыя словы, — прадвесце «новых людзей». Як піша М. Гарэцкі, «настаўніцаю ў Палянцы была цяпер Манька Маслакоўна з П’янава — паненка ў горшым разуменні гэтага слова». Або: «Вяселле было нецікавае. Адарка ўпілася. Вянок скаціўся… Ірвала яе» [21, с. 362]. Пісьменнік не прымае таго, што «паненкі … гавораць абы-што і не саромяцца» [21, с. 381].

Паводле высноў О. Шпенглера, клопат ёсць прапачуццё будучага, а ўсякі клопат нясе на сабе знак мацярынства. Вобраз маці з дзіцем на грудзях — «сімвалы жыцця ў прасторы. Маці-карміцелька ўказвае на будучае…» [41, с. 441-442]. Паводле сучасных навуковых дадзеных, жанчыны валодаюць глыбіннай агрэсіўнасцю. У нармальных умовах яна якраз і мае форму клопату пра нашчадкаў, значыць, перакрываецца біяфіліяй. Калі ж рэфлексы біяфіліі з якой-небудзь прычыны згасаюць, жанчыны робяцца больш агрэсіўнымі, чым мужчыны. Такія парадоксы і іх абгрунтаванне знайшлі адбітак у мастацкай прозе «эпохі рубяжа». Праўда, маштаб агрэсіўных

дзеянняў жанчын меншы, чым у мужчын, звязаных з выкарыстаннем тэхнікі.

Бог кожнай маці, лічыць Б. Пастарнак, у дзіцяці. Маці вялікіх людзей павінны ведаць гэтае адчуванне. «Але абсалютна ўсе маці — маці вялікіх людзей, і не іхняя віна, што жыццё іх потым падманвае» [42, с. 215]. Асабліва ў такі час, калі «пачалі свет кроіць ды перакройваць», каб старое хутчэй саступіла месца новаму [38, с. 55]. Тады і нарадзіўся Радо, сын Рыпіны Скварчун. У 18-м годзе Рыпіна стала камуністкай, у 19 -м была агентам прадкама. Як апавядае сама гераіня, час быў суровы, бязлітасны. Насуперак патрабаванню да тагачаснага мастацтва адпавядаць зададзеным ідэалагічным схемам, у творы досыць выразна выяўлена гуманістычная пазіцыя аўтара. Апавяданне «Радо» «…з’яўляецца перасцярогай, наказам, каб людзі ў сваёй самаадданай дзейнасці дзеля светлай, на іх думку, будучыні, унікалі фанатызму на гэтым шляху, не адмаўляліся ад чалавечнасці і гуманізму, павагі і любові да кожнага канкрэтнага чалавека, бо інакш стане немагчымай і тая светлая будучыня» [20, с. 374]. А. Салжаніцыну належыць досыць бязлітасная, але надзвычай дакладная характарыстыка тых жанчын, якія не дачакаліся з вайны мужоў або, як гераіня вядомага верша У. Караткевіча, сталі ўдовамі, «не пабачыўшы жаніха» — «жанчыны, якія прыйшлі ў свет ні для чаго. Агрэх гісторыі» [43, с. 237]. Мацярынскі лёс Рыпіны Скварчун заслугоўвае быць названым сама меней дакорам гісторыі. І ён не адзінкавы. Гэта лёсы Шумавай і Ніны (М. Зарэцкі, «Кветка пажоўклая»; «Сцежкі-дарожкі»). Адна з іх свядома аддала сына ў дзіцячы дом, другая «ахвяравала яго на рэвалюцыю». У рамане М. Зарэцкага «Вязьмо» паказаны розныя спробы жанчын разбурыць стэрэатыпы паводзін і жыць новым жыццём, што закранала як праблемы сацыяльнай камунікацыі, так і праблемы міжасабовых зносін. «Аптэкар Плакс… так гаварыў пра людзей: чалавек — што гузік. Ён тады толькі добра сябе адчувае, калі да чаго-небудзь прышыты», што спраўдзілася было на Марыне Пятроўне, якая, «адарваная ад… прадзіраўленае… лахманіны сямейнага шчасця… пэўна б

змарнела дашчэнту… каб не “прышылася” да новае — крэпкае, здаровае справы» [44, с. 168]. Праўда, сам М. Зарэцкі разумее, што такая раптоўная геройская самаадданасць чалавека агульным інтарэсам грамадства ў выніку разладу ў асабістым жыцці ператварылася ўжо ў пэўнай ступені ў трафарэт, але, як гуманіст і псіхолаг, не можа не цікавіцца тымі, на яго думку, таемнымі і кожны раз новымі, своеасаблівымі шляхамі, па якіх асобны чалавек ідзе да поўнага рашчынення сябе ў калектыве. «Марына Паўлаўна пайшла ў грамаду ад свае самоты», «праз доўгія цяжкія свае цярпенні» [44, с. 168], якія перададзены аўтарам з добрым веданнем чалавечай, жаночай псіхалогіі. Між тым, прыватны жаночы лёс нясе адбітак важкай філасофскай праблематыкі. М. Бубер пісаў: «Каб пазбегнуць лёсу адзіночкі, асоба без астатку раствараецца ў адным з сучасных вялікіх групавых утварэнняў. Чым яно больш масіўнае, маналітнае і дзейснае, тым больш надзейна яна адчувае адгароджанасць ад дзвюх форм — сацыяльнай і касмічнай — бяздомнага быцця». Можна «ўласную адказнасць за непамерна ўскладненае быццё растварыць у калектыўнай». Адмовіўшыся ад непасрэднага асабістага рашэння і асабістай адказнасці, асоба адракаецца ад самой сябе, бо далучэнне асобы да «цэлага» — «гэта не злучэнне чалавека з чалавекам. Асоба не вызваляецца ад сваёй адзіноты, якая застаецца пры ёй» [45, с. 228-229].

У цэлым жа тэндэнцыю эмансіпацыі ў прааналізаваных намі творах нельга вызначыць як пануючую. Мера дзявочай грамадскай актыўнасці ў аповесці Л. Калюгі «Ні госць ні гаспадар» вызначана так: «Ты яе, дзеўку каторую, на ланцуг вазьмі, — кажуць нашы хлопцы, — і то… блізка пад ячэйку не падцягнеш» [46, с. 106]. Нават іграць у спектаклі Магрэту давялося Хвядосу. Вяскоўцы дзівяцца — «Магрэты ніяк ім не пазнаць.

— Чыя ж гэта?

— Вось смелая.

— Не тутэйшая, мусіць.

— З гораду. Дзе табе тутэйшая!» [46, с. 170].

У большасці выпадкаў вобразы жанчын у беларускай прозе традыцыйныя. Іх яднае цярплівасць, міласэрнасць. Кожная мае ахвярную і глыбокую цягу да стварэння сям'і, што набывае адметнае ўвасабленне ў многіх творах, асабліва ў «Камароўскай хроніцы».

Зварот да мастацкіх тэкстаў і тэарэтычных крыніц, прааналізаваных у дадзеным і іншых раздзелах, дазваляе ацаніць праблему асабовай самаідэнтыфікацыі як адметны феномен, што займае вартае месца не толькі ў штодзённай свядомасці, а і ў гісторыка-культурнай і навуковай карціне свету і інтэрпрэтуецца адпаведнымі кожнай галіне сродкамі. Праламляючыся праз змест твораў нацыянальнай літаратуры, гэтая праблема набывае якасць арыгінальнай эстэтычнай з'явы.

Вывады

Актуальнасць праблемы асабовай самаідэнтыфікацыі ў беларускай прозе першай трэці XX стагоддзя абумоўлена такімі адзнакамі гістарычнага часу, як адчуванне стыку эпох, пераходнасці; «дэкларaваная» або «рэпрэсіўная» ўцягненасць у лёсавызначальныя зрухі і падзеі, у адпаведнасці з якімі асоба паўстае перад неабходнасцю выбару пэўнай жыццёвай стратэгіі.

Важнейшыя напрамкі асабовай самаідэнтыфікацыі героя беларускай прозы «эпохі рубяжа» — здольнасць да актаў самапазнання, самаацэнкі, практычнага самавызначэння, якая ўвасоблена пісьменнікамі ў шэрагу па-нацыянальнаму адметных мастацкіх формул.

Ідэнтычнасць характарызуе спосаб вызначэння героем свайго месца ў гісторыі, стан прыналежнасці асобы грамадству і культуры. Характар мастацкага вырашэння праблем нацыянальнай і палітычнай ідэнтыфікацыі ў многім залежаў ад асаблівасцей жыццёвага шляху аўтараў, чым вызначаны ўнутраны і знешні аўтабіяграфізм твораў (Я. Колас, М. Гарэцкі, П. Галавач).

Складанасці беларускай нацыянальнай ідэнтычнасці знайшлі адлюстраванне не толькі ў сюжэтных лініях, звязаных з канкрэтнымі героямі, а і ў цэлым шэрагу элементаў мастацкай формы: у загалоўках, антрапонімах, сімвалах, звязаных з раздвоенасцю свядомасці героя, яго знаходжаннем у вандроўцы, на раздарожжы, нявызначанасцю жыццёвай стратэгіі (М. Гарэцкі, М. Зарэцкі, Я. Колас). З пункту погляду праблемы нацыянальна-рэлігійнай ідэнтычнасці пераасэнсоўваюцца некаторыя архетыпавыя сюжэты (Я. Нёманскі). У пазітыўным значэнні, як адзін са спосабаў уратавання духоўных каштоўнасцей, у аўтарскім аповедзе рэалізуецца іронія — традыцыйны метадалагічны прыём пазнання ісціны.

Сацыяльна-палітычныя абставіны вымагалі ад пісьменнікаў вырашаць праблему самаідэнтыфікацыі герояў у духу часу, фарсіраваць натуральны тэмп гэтых працэсаў у межах эпічнага дзеяння, што спрычынілася да зніжэння эстэтычнай вартасці шэрагу мастацкіх характараў (Ц. Гартны, М. Зарэцкі). У сферу палітычнай самаідэнтыфікацыі пачынае перамяшчацца спрадвечны духоўна-маральны канфлікт бацькоў і дзяцей. Беларускія празаікі акцэнтуюць увагу на адметнасці палітычных арыентацый сялян-земляробаў (П. Галавач, Ц. Гартны).

У непасрэднай залежнасці ад якасці самаідэнтыфікацыі знаходзіцца духоўнае самаадчуванне героя — інтэлігента ў першым пакаленні. У большасці твораў беларускай прозы пачатку і першых дзесяцігоддзяў XX стагоддзя яно вызначаецца экзістэнцыйнай метафарай «дзве душы».

З глыбокім экзістэнцыйным крызісам асобы ў большасці выпадкаў звязаны матыў самагубства як выніку ўплыву казённай сістэмы выхавання ў царскай Расіі, «хваробы душ» як страты ідэалаў, духоўнага апірышча ў перыяд рэакцыі, краху ілюзій, звязаных з усталяваннем новага грамадства, крызісу ідэнтычнасці інтэлігента — выхадца з сялянства, асэнсавання ім немагчымасці спасцігнуць ісціну нават праз пазнанне і адукацыю. Пісьменнікі актыўна ставяць рашэнне героя аб самагубстве ў непасрэдную залежнасць ад крызісных з’яў у яго самаідэнтыфікацыі (Я. Колас, П. Галавач, М. Гарэцкі). Адметнасць звязанай з гэтай праблемай сімволікі і метафорыкі таксама ў некаторых выпадках абумоўлена асабовым вопытам пісьменнікаў.

Адметным сацыякультурным феноменам першай трэці XX стагоддзя выступае праблема гендарнай ідэнтычнасці. Жаночая ментальнасць займае вартае месца ў эстэтыцы «эпохі рубяжа». Беларускія празаікі з пільнай мастакоўскай увагай паставіліся да стварэння і абмалёўкі жаночых вобразаў (Я. Колас, З. Бядуля, М. Гарэцкі). Жанчыны незалежна ад таго, наколькі яны актыўныя ў сацыяльных адносінах, востра адчуваюць найменшую неўладкаванасць свету, шукаюць у ім сваё месца, імкнуцца захаваць яго разумныя асновы. Пэўныя асабовыя і эстэтычныя дамінанты жаночых вобразаў дазваляюць разглядаць іх у якасці сімвалаў малой радзімы, беларускай вёскі, своеасаблівай «зямлі абяцанай», бяспечнай першаснай тэрыторыі для герояў актыўнага грамадзянскага дзеяння (М. Зарэцкі).

Апелююча да тых традыцый і іерархічных уяўленняў, якія спрадвеку вызначалі становішча жанчын і мужчын у беларускай сям’і, беларускія празаікі аператыўна рэагуюць на імклівыя рознаскіраваныя змены гендарных роляў, паказваюць, як у гэтых умовах уяўленні аб жаноцкасці страчваюць сваю стабільнасць, вычуваюць дэфармацыі. Творцы спрабуюць асэнсаваць тыя новыя тыпы і характары, якія вылучаў на арэну жыцця рух за жаночае раўнапраўе (З. Бядуля, Я. Колас). Жаночыя прэтэнзійныя паводзіны даволі часта выглядаюць недарэчна і карыкатурна або вылучаюцца некампенсаванай глыбіннай агрэсіўнасцю (М. Гарэцкі, М. Лынькоў, М. Зарэцкі). Актуалізуючы змены ва ўяўленнях аб мужчынскім і жаночым, беларуская проза першай трэці XX стагоддзя стымулявала так званую «другасную самаідэнтыфікацыю».

Жаночы пачатак заўсёды ўяўляе нейкія суадносіны з Іншым — мужчынам, дзіцем, знешнім светам, і таму жанчына, незалежна ад сродкаў яе мастацкай рэпрэзентацыі, выступае, паводле І. Шаберта, як метафара звязанасці са светам, характар якой вызначаецца вядучымі тэндэнцыямі часу.

Спіс выкарыстаных крыніц

1. *Чорны, К.* Збор твораў : у 8 т. / К. Чорны. — Т. 4. : Аповесці і раманы. — Мн. : Маст. літ., 1973. — 496 с.
2. *Гарадніцкі, Я. А.* Паэтыка беларускай літаратуры XX стагоддзя : суб'ектна-аб'ектныя адносіны / Я. А. Гарадніцкі. — Мн. : Белар. навука, 2010. — 332 с.
3. *Арсеньев, А. С.* Философские основания психологии личности : дис. в виде науч. доклада … д-ра психол. наук / А. С. Арсеньев. — М. : [б. и.], 2001. — 38 с.
4. Проблемы религиозно-культурной идентичности в русской мысли XIX—XX веков: современное прочтение : учеб.-метод. пособие / авт.-сост. Г. Я. Миненков. — Минск : БГУ, 2003. — 656 с.
5. Расстраляная літаратура: творы беларускіх пісьменнікаў, загубленых карнымі органамі бальшавіцкай улады / уклад. Л. Савік, М. Скоблы, К. Цвіркі ; прадм. А. Сідарэвіча ; каментар М. Скоблы, К. Цвіркі. — Мн. : Кнігазбор, 2008. — 696 с.
6. *Гарун, А.* І я з народам… : вершы, апавяданні, п'есы : для сярэд. і ст. шк. узросту / А. Гарун : уклад. і прадм. У. Казберука. — Мн. : Маст. літ., 2007. — 141 с.
7. *Васючэнка, П.* Беларус вачыма беларуса: беларус міфалагічны, гістарычны, рэальны / П. Васючэнка. — ARCHE. — № 4. — 2004. — С. 115—130.
8. *Нёманскі, Я.* Творы / Я. Нёманскі. — Мн. : Маст. літ., 1984. — 598 с.
9. Тлумачальны слоўнік беларускай мовы / пад рэд. М. Р. Судніка, М. Р. Крыўко. — Мн. : БелЭн, 1996. — 784 с.
10. *Гарэцкі, М.* Дзве душы : аповесць / М. Гарэцкі. — Мн. : Маст. літ., 2006. — 110 с.
11. *Мушынскі, М.* Падзвіжнік з Малой Багацькаўкі: жыццёвы і творчы шлях Максіма Гарэцкага / М. Мушынскі ; навук. рэд. А. М. Макарэвіч. — Мн. : Белар. навука, 2008. — 510 с.
12. *Цветаева, М.* Живое о живом (Волошин) / М. Цветаева // Максимилиан Волошин. Стихотворения. — М. : Книга, 1989. — С. 443—527.
13. *Колас, Я.* Вершы. Паэмы. Апавяданні. Трылогія «На ростанях» / Я. Колас ; прадм. М. Мушынскага. — Мн. : [б. в.], 2007. — 1 168 с.
14. *Зарэцкі, М.* Сцежкі-дарожкі : раман ; прадм. М. Мушынскага / М. Зарэцкі. — Мн. : Маст. літ., 1998. — 351 с.
15. *Бядуля, З.* Язэп Крушынскі : раман : у 2 кн. — Кн. 2 : Збор твораў : у 5 т. — Мн. : Дзярж. выд-ва БССР ; рэдакцыя маст. л-ры., 1989. — Т. 5. — С. 5—249.

16. *Флоренский, П.* Имена : сочинения / П. Флоренский. — М. : Эксмо, 2008. — 528 с.

17. *Белая, А. I* Людзі адной зямлі: тыпалогія і паэтыка характараў у беларускай прозе першай трэці XX стагоддзя : манагр. / А. І. Белая. — Баранавічы : РВА БарДУ, 2010. — 407 с.

18. *Драздова, З.* Творчасць А. Мрыя і Л. Калюгі: стылявыя асаблівасці. — Мн. : Белар. навука, 1997. — 143 с.

19. *Хигир, Б.* Исторические имена / Б. Хигир. — М. : Астрель : АСТ : Люкс, 2005. — 714 с.

20. Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя : у 4 т. / Нац акад. навук Беларусі, Аддз-не гуманіт. навук і мастацтваў, Ін-т літ. імя Я. Купалы. — Мн. : Бел. навука, 1999. — Т 2. : 1921—1941. — 903 с.

21. *Гарэцкі, М.* Віленскія камунары: раман-хроніка; Камароўская хроніка: аповесць / М. Гарэцкі ; прадм. М. Мушынскага. — Мн. : Маст. літ., 1997 — 542 с.

22. *Бердникова, О. А.* Концепция творческой личности в прозе И. А. Бунина : дис. … канд. филол. наук / О. А. Бердникова. — Воронеж : [б. и.], 1992. — 217 л.

23. *Чуковский, К.* Современники: Портреты и этюды / К. Чуковский. — Минск : Нар. асвета, 1985. — 575 с.

24. *Галавач, П.* Праз гады / П. Галавач. — Мн. : Маст. літ., 1984. — 368 с.

25. *Ахматова, А. А.* Сочинения : в 2 т. / А. А. Ахматова. — М. : Худож. лит., 1986. — Т. 1 : Стихотворения и поэмы / вступ. сл. М. Дудина ; сост., подгот. текста и коммент. В. Черных. — 511 с.

26. *Валери, П.* Юная Парка. Стихи, поэма, проза / П. Валери ; пер. с франц. — М. : Текст, 1994. — 239 с.

27. *Гарэцкі, М.* Прысады жыцця : апавяданні, аповесці / М. Гарэцкі; уклад. Т. Голуб. — Мн. : Маст. літ., 2003. — 479 с.

28. *Потапов, В.* По ту сторону смерти : Есть ли жизнь после смерти? / В. Потапов, И. Потапова. — М. : Книга, 1991. — 103 с.

29. *Адамовіч, Ант.* Да гісторыі беларускае літаратуры / Ант. Адамовіч. — Мн. : Выдавец ІП Зміцер Колас, 2005. — 1 464 с.

30. *Гартны, Ц.* Сокі цаліны : раман у чатырох квадрах : [в 2 т.] / Ц. Гартны. — Мн. : Дзярж. выд-ва БССР, 1957. — Т. 1. — 479 с.

31. *Адамовіч, А.* «Браму скарбаў сваіх адчыняю…» / А. Адамовіч. — Мн. : Выд-ва БДУ, 1980. — 224 с.

32. *Быкаў, В.* Збор твораў : у 6 т. / В. Быкаў. — Мн. : Маст. літ., 1994. —— Т. 6. : Аповесць, апавяданні, драма, публіцыстыка. — 543 с.

33. Беларускія пісьменнікі (1917—1990) : даведнік / склад. А. К. Гардзіцкі ; нав. рэд. А. Л. Верабей. — Мн. : Маст. літ., 1994. — 653 с.

34. *Дасаева, Т. М.* Летапіс жыцця і творчасці Максіма Гарэцкага / Т. М. Дасаева. — Мн. : Навука і тэхніка, 1993. — 97 с.

35. Большевик [Электронный ресурс] // ВикипедиЯ : Свободная энциклопедия / Kartnik Nadar. — Режим доступа: http://ru.wikipedia.org/wiki/. — Дата доступа: 03.08.2011. — Загл. с экрана.

36. *Гніламёдаў, У. В.* Янка Купала : новы погляд : дапам. для настаўніка / У. В. Гніламёдаў. — Мн. : Нар. асвета, 1995. — 176 с.

37. *Бядуля, З.* Апавяданні / З. Бядуля ; уст. арт. : І. Кудраўцаў. — Мн. : Нар. асвета, 1973. — 160 с.

38. *Лынькоў, М.* Над Бугам : апавяданні, аповесці, урыўкі з рамана / М. Лынькоў ; уклад. З. Пазняк. — Мн. : Маст. літ., 2002. — 446 с.

39. *Залкинд, А.* Двенадцать половых заповедей революционного пролетариата [Электронный ресурс] / А. Залкинд. — [Б. м. : б. и.]. — Режим доступа: http://www.fictionbook.ru/author/zalkind_aron_borisovich. — Дата доступа: 24.01.2010. — Загл. с экрана.

40. *Таратута, Е.* Ирония и скепсис в изображении женщин-emancipee (На примере сочинений Тургенева) [Электронный ресурс] / Е. Таратута // Потолок пола. — Новосибирск : [б. и.], 1998. — Режим доступа: http: // www/a-z/ru /women / rubricator /p.1/ htm #10. — Дата доступа: 30.05.2007. — Загл. с экрана.

41. *Шпенглер, О.* Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Гештальт и действительность : в 2 т. / О. Шпенглер ; пер. с нем., вступ. ст. и примеч. К. А. Свасьяна. — М. : Мысль, 1993. — Т. 1. — 663 с.

42. *Пастернак, Б.* Доктор Живаго / Б. Пастернак. — М. : Кн. палата, 1989. Роман. — 431 с.

43. *Солженицын, А. И.* Не стоит село без праведника / А. И. Солженицын. — М. : Кн. палата, 1990. — Повести и рассказы. — 574 с.

44. *Зарэцкі, М.* Збор твораў : у 4 т. / М. Зарэцкі. — Мн. : Маст. літ., 1991. — Т. 3 : Вязьмо : раман; Сымон Карызна : драм. аповесць. — С. 5—298.

45. *Бубер, М.* Два образа веры / М. Бубер ; пер. с нем. / под ред. П. С. Гуревича [и др.]. — М. : Республика, 1995. — 464 с.

46. *Калюга, Л.* Ні госць ні гаспадар. Апавяданні і аповесці / Л. Калюга. — Мн. : Маст. літ., 1974. — 290 с.

Р А З Д З Е Л 2
ТЫПЫ ХАРАКТАРАЎ, ІХ МАСТАЦКАЕ ЎВАСАБЛЕННЕ Ў БЕЛАРУСКАЙ ПРОЗЕ ПЕРШАЙ ТРЭЦІ ХХ СТАГОДДЗЯ

2.1 Сацыяльна-этычная прырода і эвалюцыя «маленькага чалавека»

Зварот да праблемы эвалюцыі маральнай свядомасці «маленькага чалавека» ў мастацкай прозе абранага намі перыяду сведчыць аб працягу беларускімі пісьменнікамі традыцый класічнай літаратуры. Разгляд «маленькага чалавека» як літаратурнай асобы ў класічным кантэксце ХІХ—ХХ стагоддзяў дазваляе ацаніць адметнасць вобразаў, створаных беларускімі празаікамі. Іх асноўную ўвагу прыцягвае жыццё звычайных, «сярэдзінных» людзей, у якім найбольш адбіваюцца грамадскія змены і хваравітыя рэакцыі на катаклізмы гісторыі. «Маленькія людзі» ў беларускай прозе першай трэці ХХ стагоддзя — персанажы зусім не другарадныя: бадай уся яна прысвечана ім.

У рускай літаратуры, якой ужо быў добра вядомы «моцны герой», тэма «маленькага чалавека» ўзнікла ў 30-я гады ХІХ стагоддзя. Само паняцце «маленькі чалавек» было ўведзена ў літаратурны ўжытак В. Бялінскім у артыкуле «Гора ад розуму» (1840). На думку В. Розанава, гуманістычная ідэя «маленькага чалавека» перамагла ў класічнай рускай літаратуры ідэю «лішняга чалавека» — гордага адзінокага індывідуаліста. Адбылася перамога Платона Каратаева і Максіма Максімыча над Пячорыным [1, с. 11]. Захапляючыся «маленькімі людзьмі», руская літаратура жыла ў па-свойму хатнім свеце [1, с. 13]. Суровы і страшны свет рэальнасці аказаўся злом, ад якога трэба абараняць «маленькага чалавека». Эвалюцыю самасвядомасці такога героя, набыццё ім права судзіць сябе і іншых упершыню выявіў Ф. Дастаеўскі, паказаўшы свет вачыма «беднага чалавека». Ацэньваючы яго месца ў грамадстве, Ф. Дастаеўскі прыйшоў да стварэння вобраза «чалавека падполля», «вывеў трагізм падполля» [1, с. 12],

які заключаўся ва ўсведамленні сваёй няроўнасці, звыродлівасці, у штодзённай знявазе асабістай чалавечай годнасці, пагарджанні асобай. У душы беднага чалавека нараджаліся хваравітыя амбіцыі, недаверлівасць, крыўдлівасць, сквапнасць. Так сацыяльная трагедыя рабілася душэўнай драмай «маленькага чалавека» [1, с. 12], якая адбілася і ў творчасці А. Чэхава. На мяжы XIX—XX стагоддзяў новы погляд на праблему фарміруецца ў творчасці Л. Талстога. «Маленькія людзі», блізкія да прыроднай натуральнасці жыцця, робяцца прадметам захаплення. Сапраўднымі дзеячамі гісторыі Л. Талстой лічыў тых, хто абараняў Радзіму, вырошчваў хлеб, ствараў матэрыяльныя даброты. Такіх жа поглядаў на ролю «маленькага чалавека» прытрымліваўся і М. Горкі, што адбілася ў артыкуле «Аб “маленькіх людзях” і вялікай іх працы». У той жа час У. Салаўёў у кнізе «Тры размовы» (1900) узбунтаваўся супраць айчынных культаў «маленькага чалавека» і «добрага зла» і выступіў супраць чалавечай размякчанасці. Яго ідэал — моцны, свабодны і самаўпэўнены чалавек.

У рускім літаратуразнаўстве тэма «маленькага чалавека» невыпадкова атрымала шырокую распрацоўку на матэрыяле літаратуры XIX стагоддзя. Вобраз «маленькага чалавека» ў прозе XX стагоддзя як рускай, так і беларускай літаратуразнаўчай навукай даследаваны значна менш.

Рэвалюцыя 1917 года надала жыццю дынамізм. Чалавек аказаўся ўцягненым у гістарычныя падзеі і вымушаны быў рэагаваць на іх. Гэта абумовіла эвалюцыю вобраза «маленькага чалавека» ў літаратуры XX стагоддзя. Па-першае, пашырылася поле яго дзейнасці і рассунуліся рамкі жыцця. Па-другое, падзеі Першай сусветнай вайны і рэвалюцыі абумовілі новую якасць паводзін асоб гэтага тыпу. «Маленькі чалавек» апынаўся і ў ролі стваральніка, і ў ролі разбуральніка, бываў і прыніжаным, і пераможцам, «круціў светам» (Л. Калюга). Адбывалася паступовае пераўтварэнне ідэі дадзенага вобраза. Выхад з замкнёнасці жыцця паўставаў як рэальны шлях духоўнага ўзвышэння асобы. Прадстаўнік самых бяспраўных нізоў грамадства пераставаў быць толькі аб’ектам сацыяльнага прыгнёту і выклікаць толькі спачуванне. Ён вырастаў, рабіўся духоўна актыўнай і самастойнай

асобай, здольнай на асэнсаваны маральны выбар. Савецкая літаратура ў цэлым пазітыўна адлюстроўвала станаўленне новага чалавека, абумоўленае рэвалюцыяй. Аднак на змену «я» няўхільна прыходзіла «мы». Чалавек пачынаў успрымацца як малы вінцік сацыяльнага механізму. У савецкай прозе 20—30-х гадоў мінулага стагоддзя адбілася імкненне сцвердзіць «жалезнага героя», «без інтэлігенцкіх эмоцый», паказаць працэс «выпрамлення» «маленькага чалавека». Калі ж раптам ён не вырастаў у савецкую асобу, то яму не знаходзілася месца ў новым грамадстве. Л. Ляонаў («Канец дробнага чалавека») узнімае тэму інтэлігенцыі і рэвалюцыі. Людзі, якія збіраюцца па пятніцах на кватэры ў доктара Ялкова, успрымаюць рэвалюцыю як крушэнне ўсіх маральных прынцыпаў, таму для іх цяпер жыццё губляе ўсялякі сэнс. Само гэтае зборышча прафесар Ліхароў называе паноптыкумам. Ён, не стаўшы на бок рэвалюцыі, гіне ўслед за сваім светам.

У беларускай прозе маральную дэградацыю «маленькага чалавека» ў таталітарнай дзяржаве па-мастацку паказаў М. Ільінскі («Чалавечак у штоніках: гісторыя аднае кар’еры»). Асноўны клопат героя — «як адвесці ад сябе ўсялякія падазрэнні», у тым ліку і абгрунтаваныя. Урэшце «чалавечак зразумеў, што зладзейскі спосаб уцякаючы крычаць “Трымайце злодзея!” можа быць шырока выкарыстаны для захавання ўласных злачынстваў», а «шальмуючы таварыша, можна тое-сёе на гэтым зарабіць самому і, галоўнае… пры адпаведных намаганнях і спрыце можна выйсці ў людзі. Ажыццяўленнем апошняга чалавечак і заняўся з усёй энергіяй, на якую… быў здольны» [2, с. 431].

Аднак не ўсе «маленькія людзі» ў ХХ стагоддзі загінулі ці ператварыліся ў герояў або ў нягоднікаў. Мноства простых людзей, шараговых удзельнікаў жыцця, ва ўмовах змен спрабавалі знайсці свой шлях. Канцэпцыя асобы ў пераважнай большасці беларускіх пісьменнікаў гэтага часу блізкая да ўяўленняў Л. Талстога пра «дынамічнага героя» і «натуральнага чалавека». Нават сярод падзей грандыёзнага маштабу мастакі слова не пакідаюць «маленькага чалавека» без увагі. І хай сабе ніводзін з герояў не зрабіўся вялікім гістарычным дзеячам, але іх вобразы дынамічныя, у новых грамадскіх умовах героі

набылі магчымасць вызначаць характар свайго быцця. Пры гэтым выразна прасочваецца матыў, што захаванне ўласнай душы ва ўмовах панавання дэструктыўных тэндэнцый не менш важнае, чым дзяржаўнае будаўніцтва: маральная пазіцыя кожнага «маленькага чалавека» ў нейкай ступені вызначае маральны патэнцыял грамадства. Падобная трактоўка класічнай тэмы спалучае ў сабе рысы традыцыі і наватарства.

Звяртаючыся да традыцый сусветнай літаратуры ў паказе «малых людзей», лічым неабходным звярнуцца да аповесці класіка яўрэйскай літаратуры М. Мойхер-Сфарыма «Маленькі чалавечак» (1865). Герой твора — прайдзісвет Іцхок-Аўром, які з беднага юнака ператвараецца ў верхавода і багацее за кошт абшчыны. Аднак кар’ерны рост героя суправаджаецца яго маральным падзеннем. Аўтар паказвае, як у свядомасці Іцхока адбываецца падмена паняццяў, а разам з тым і маральных прынцыпаў. Маючы звычку заглядаць людзям у вочы, ён аднойчы разгледзеў у матчыных вачах маленькага чалавечка. Маці сказала яму, што гэта душа. «Чалавечка няма ні ў вачах звяроў, ні ў вачах жывёлы, ён — толькі ў чалавечых вачах» [3, с. 23]. З таго часу думкі Іцхока былі моцна заняты чалавечкам, якім яму чамусьці вельмі хацелася быць. «Дзіва што, бо чалавечак — душа!» [3, с. 24]. На шляху да здзяйснення мары герою давялося спачатку папрацаваць «сабакам» у галантарэйнай лаўцы. Пасада патрабавала з гучным крыкам хапаць на вуліцы першага сустрэчнага і валачы ў лаўку. «Ад падобнай дабрадзейнасці… я страціў аблічча чалавечае», — горка канстатуе герой, але зазначае, што для падобнага гандлю мець такое аблічча няма асаблівай патрэбы, «можна і без яго быць “чалавекам”, гэта значыць лёкаем» [3, с. 30-31]. Як паказвае тыпалагічны аналіз твораў, стаўленне да лёкайства не адрозніваецца ў беларусаў і яўрэяў, у той час як радыкальна адрозніваюцца адносіны да навучання рамяству. Беларусы лічылі яго адным з надзейных «спосабаў да жыцця», а ў яўрэях жыла думка, што лепш «дзіцяці загінуць, чым ісці ў раменнікі» [3, с. 28]. Кожны, хто лічыў сябе прыстойным чалавекам, хоць і пух з голаду, не хацеў навучаць сваіх дзяцей рамяству. На гэта былі беспрытульныя

сіроты, дзеці нізоў, якіх аддавалі ў навуку да рамеснікаў, і яны паўтаралі лёс Ванькі Жукава ў яго агульначалавечым змесце… Жыццё ўсё ж вымусіла Іцхока пайсці ў навуку да розных рамеснікаў, потым да кантара, але нідзе хлопцу не шанцавала. Урэшце ён трапіў у дом гера Гутмана, дзе пачуў пра нейкага доктара Штэйнгерца: «…гэта ж чалавечак, таму ён такі багаты… Добра жывецца на белым свеце толькі чалавечкам» [3, с. 63-64]. Пачутае так уразіла хлапчука, што ён ні аб чым не мог болей думаць, як толькі самому стаць чалавечкам. Але якім жа чынам? Наняўшыся ў лёкаі да Штэйнгерца, ён спасціг, што «быць чалавечкам — значыць прысмоктвацца і піць чужую кроў, жыць падманам…» [3, с. 75]. Наступны апякун, Ісер Варгер, паставіў настойлівага хлопца на ногі, «абчасаў, адшліфаваў, змайстраваў… закончаны выраб» [3, с. 81]. (Як дзядзька Язэпа Крушынскага з рамана З. Бядулі: «Я цябе на ногі паставіў... Стукнуў балванам аб падлогу, а стаіць чалавек» [4, с. 223].) За гады службы ў Варгера Іцхок навучыўся рабіць усё, што павінен умець чалавечак: карыстаючыся сваім становішчам, абладжваць усялякія справы, прыкідвацца святою прастатой, ужываць хітрасць і каварства. З цягам часу юнак апынуўся ў пашане ў Варгера. Вучань не толькі старанна паўтараў у галаве «прыёмы чалавечка», якія засвоіў ад настаўніка, але і ўзбагаціў іх сваімі ўласнымі. Да таго ж, Іцхок адчуў вялікую прагу да грошай. Выдатна засвоіўшы навуку прыкідвацца, герой здолеў ажаніцца з каханай дзяўчынай, адправіўшы ў рэкруты суперніка. А праз некалькі гадоў ён давёў старую цешчу да смерці, пакінуў Голду з малым сынам на вырак лёсу і падманам ажаніўся з няўдаліцай — дачкой багацея. У фінале свайго жыцця герой усё ж прыходзіць да пераканання, што толькі сумленныя людзі бываюць шчаслівыя і задаволеныя, а фальшываму чалавеку заўсёды не па сабе, нават без відочных прычын: пэўна, лягчэй грэшніку трываць пакуту ў пекле, чым насіць пекла ў душы. Пакаянне «маленькага чалавечка» ў фінале твора — спроба пазбавіцца гэтага пекла. Нягледзячы на пэўныя спецыфічныя характарыстыкі героя і яго асяроддзя, Іцхок-Аўром увасабляе класічныя рысы асабовай мадэлі «маленькага

чалавека», у многім вызначаючы характар раскрыцця гэтай тэмы пісьменнікамі наступных эпох. Важна адзначыць і традыцыю супольнага жыцця беларусаў і яўрэяў, якая складвалася на працягу стагоддзяў (тапонімы «Глупск» у М. Мойхер-Сфарыма і «Хлюпск» у Л. Калюгі выконваюць аналагічныя мастацкія функцыі), і іх культурныя узаемаўплывы, што, у сваю чаргу, адлюстравалася ў нашай нацыянальнай прозе, у набытак якой значны ўклад зроблены прадстаўнікамі беларускага яўрэйства. Гэта падкрэсліваецца М. Гарэцкім у яго аповесці «На імперыялістычнай вайне», у тым эпізодзе, калі пісьменнік перадае ўражанне свайго героя Лявона Задумы ад прачытанага ў «Нашай Ніве» апавядання З. Бядулі «Летапісцы» — твора, які перавярнуў яму ўсю душу і які «напісаў наш беларускі жыд» [5, с. 383]. І гэта не адзіны прыклад у беларускай прозе, ды і ў самой аповесці.

Да праблематыкі, звязанай з вобразам «маленькага чалавека», мы адносім і апавяданне Ядвігіна Ш. «Заморскі звер». Прынамсі, «налпа», якая аказваецца зусім не «заморскай звярынай», а «амаль не першым чалавекам у горадзе», тутэйшым, у якога і «лаянка зусім да нашай падобна, толькі яшчэ крапчэйшая» [6, с. 15-16], — гэта абрыс таго ж тыпу героя, што і пан з апавядання пісьменніка «Вучоны бык», які, «чутно, папаў у вялікія чыноўнікі», і Лаўручок з апавядання З. Бядулі «На Каляды к сыну», дзе ўжо выразна паказана, як кар’ерны рост суправаджаецца маральным падзеннем.

У пераломныя эпохі, калі на змену космасу прыходзіць хаос, праблема пошуку каштоўнасных асноў быцця, сіл, здольных супрацьстаяць разбурэнню, паўстае перад мастацтвам надзвычай востра. Асноўныя сілы — прырода, здольная да вечнага абнаўлення, і штодзённая стваральная праца. Гэта той свет, у якім жыве герой аповесці Э. Ажэшкі «Хам» Павел Кабыцкі, вобраз якога паклаў пачатак мастацкай галерэі «прадуктыўных асоб». «Прадуктыўны характар» [7] — адзін з пяці сацыяльных тыпаў характару, вылучаных Э. Фромам, прадстаўніком гуманістычнага накірунку ў псіхалогіі. Гэты тып уяўляе сабой канчатковую мэту ў развіцці чалавека. Ён незалежны, сумленны, спакойны, творчы, здольны любіць, здзяйсняць сацыяльна

карысныя ўчынкі. Па сваёй сутнасці гэта ідэальны стан чалавека. Наўрад ці хто-небудзь у рэальным жыцці дасягаў усіх характарыстык прадуктыўнай асобы, аднак у культурным кантэксце «прадуктыўны характар» існуе ў якасці мастацкага тыпа, што ўвасабляе аўтарскую ідэю паказу непаўторнай вартасці чалавечай асобы, сцвярджэння героем простага, малога чалавека з народа, выяўлення яго гуманістычнай сутнасці. Герой Э. Ажэшкі застаўся без зямлі пасля рэформы, і яго знітаванасць з прыродай апраўдана як псіхалагічна, так і сацыяльна. Тут ён захаваў высокія этычныя прынцыпы, застаўся філосафам-самавукам, каб думаць аб «пакутах свету». Абраны пісьменніцай спосаб тыпізацыі героя прыводзіць да яго рамантызацыі, пэўнай ідэалізацыі. Павел здаваўся «чалавекам спакойным і ўсім задаволеным…». Ён нібыта цалкам патанаў у сваіх думках «і адчуваў сябе тады найлепш»; «не паддаваўся ён ні ўгаворам, ні чужым уплывам, меў, відаць, моцную волю» [8, с. 7]; «ён глыбока і моцна верыў у выратавальнае дзеянне малітвы, павучанняў і працы» [8, с. 142]. Прыметы «прадуктыўнага характару» як духоўнага сэнсу, спосабу жыццёвага самавызначэння асобы ў многім адпавядаюць стэрэатыпам беларускага нацыянальнага характару, што ўзбуйняе праблематыку «маленькага чалавека».

Годны адказ на выклік пераломнага часу ўяўляе сабой проза Л. Калюгі. Гуманізм яго мастацкай канцэпцыі асобы вызначае найперш увага да людзей звычайных, «у сярэднім пер'і», не заўсёды вядомых нават за межамі ўласнага сяла. Аднак, пераканаўча даводзіць празаік, яны таксама ствараюць гісторыю, несучы ў свет дабрыню, мудрасць, працавітасць, творчы пачатак. Галоўны крытэрый ацэнкі чалавека ў творах Л. Калюгі — стваральная праца, якая падаўжае жыццё добрага чалавека, сумленных учынкаў, мудрых ідэй. «Малыя людзі» захоўваюць карэнныя жыццёвыя асновы, згладжваюць вынікі катаклізмаў сваёй непрыкметнай упартай дзейнасцю, што ў беларускай мове пазначана ёмкім словам «варушыцца». Адзін з ужытых Л. Калюгам адносна ўвішнай дзяўчыны эпітэт — «варушкая». «Варушкая была незнаёмая Яську дзяўчына. Не забавілася яна ў хаце. За работаю, як вада ў рацэ, пайшла» [9, с. 27]. Характарызуючы

сваіх, на першы погляд, «нічым не слаўных і не значных» (Я. Колас) герояў, Л. Калюга ўжывае адметнае спалучэнне слоў — «хараство ў працы», якое падкрэслівае творчы патэнцыял асобы працаўніка. Хараство «ў спрытна зробленай працы» ўласціва не толькі сталым, а і многім маладым героям і гераіням твораў Л. Калюгі. Перафразуючы выказванне У. Салаўёва, можна адзначыць, што, захапляючыся «маленькімі людзьмі», беларуская літаратура жыла ў па-свойму хатнім свеце. Але ў герояў беларускай прозы паступова выспявае імкненне апынуцца «на прасторах жыцця» (Я. Колас), паглядзець «большага, дальшага свету» (Л. Калюга, «Цеснаватая куртачка»), мацнее ўпэўненасць, што недзе адчыніцца гэты «прасторны… свет» [9, с. 12-13]. На вялікдзень і Хвядосу Чвардоўскаму («Ні госць ні гаспадар») «не да гуляў, не да таварыства… Нешта карціць, нешта рупіць. Некуды ішоў бы. Штосьці рабіў бы такое» [9, с. 117]. Жаданне руху, імкненне кудысьці паехаць — паказчык невынішчальнасці чалавечага памкнення да «іншага жыцця». Яно ўласціва многім маладым героям беларускай прозы першай трэці XX стагоддзя і сведчыць пра пашырэнне жыццёвых даляглядаў «маленькага чалавека». «Маленькія людзі» ў беларускай прозе павaрочваюцца да чытача самымі рознымі асабовымі гранямі, і першачарговае значэнне мае для аўтара маральная значнасць героя, незалежна ад таго, якое месца займае ён на сацыяльнай лесвіцы. Маральная свядомасць уключае ў сябе паняцці «сорам», «сумленне», «абавязак», «адказнасць», «імкненне да дабра». Усе гэтыя якасці, на жаль, не з'яўляюцца нязменнымі. Спакусы маральнай дэградацыі пераадольваюцца толькі шляхам бесперапыннага духоўнага выхавання і адукацыі. Менавіта на такі складаны шлях свядома кіруюцца героі Я. Коласа, М. Гарэцкага, К. Чорнага, Л. Калюгі і іншых аўтараў.

«Маленькі чалавек» як сведка гісторыі; маральны выбар «маленькага чалавека»; маральны распад «маленькага чалавека» — кола праблем, якія з рознай ступенню дэталізацыі аналізуюцца ў творах беларускіх празаікаў. Апошняя з іх па-мастацку вырашаецца на вобразе Клемкі Філончыка (Л. Калюга, «Нядоля Заблоцкіх»). Бацька ўладкаваў яго ў памочнікі да начальніка

пошты. Пабыўшы ў Хлюпску, Клемка змяніўся і з твару, і з натуры: па веніку вусы прывёз, набыў звычку казаць «ну ізвесна…» [9, с. 271-272]. Яшчэ М. Мойхер-Сфарым адзначаў характэрную рысу «маленькіх чалавечкаў» — слуг, якія дабіліся поспеху, — прыбірацца, фарсіць, нацягваць на сябе ўсё, што толькі магчыма, абвешвацца ланцужкамі, гузікамі, насіць пярсцёнкі, наваксаваныя да бляску боты, каб кідацца ўсім у вочы, каб усіх здзіўляць і ўражваць [3]. Канчатковая дэфармацыя маральнай свядомасці «маленькага чалавечка», паводле народнага ўяўлення, увасабляецца ў вобразе д'ябла (Л. Калюга, «Фармазонскія грошы»). З д'ябальшчынай звязана і канчатковае маральнае падзенне Клемкі: пасля кашчуннага ўчынку з «вызваленнем» распятага Язуса ён звекаваў бы ў турме, але навучыўся маляваць «фармазонскага птаха» і, намаляваўшы яго крывёю, праехаў на ім праз тоўстыя турэмныя сцены… Улічваючы спецыфіку хранатопу, можна меркаваць, што Клемкаў хаўрус з д'яблам азначаў згоду героя на правакатарскую дзейнасць у мэтах царскай «ахранкі».

На першы погляд, іншы ўзровень маральнай свядомасці павінен мець герой, якога ўласная знешнасць цікавіць мала, а самае палкае жаданне — «чалавекам быць». Гэта Яська Корабач («Ні госць ні гаспадар»). Гатовы прынізіцца дзеля ўласнай дробнай выгады, Яська наўрад ці спыніцца перад нейкай маральнай перашкодай на шляху да кар'еры. Л. Калюга ў пэўнай ступені працягвае чэхаўскую традыцыю раскрыцця віны «маленькага чалавека» перад грамадствам за страту чалавечай годнасці, разгул тыраніі і самавольства дэспатыі.

Вобраз «маленькага чалавека» як закасцянелага вінціка дзяржаўнай машыны, не здольнага да пачуцця і руху ні ў які бок, акрамя прадугледжанага службовай інструкцыяй, разгледжаны намі ў раздзеле «Станаўленне сістэмы мастацкіх вобразаў-тыпаў у беларускай прозе першай трэці XX стагоддзя».

Ход гісторыі залежыць ад таго, што будзе рабіць асоба ў крытычнай сітуацыі. Найцяжэй захаваць у сабе чалавека ў час хаосу. Аднак канкрэтны гістарычны момант уключаны ў сусветны кругабег. Таму абуджэнне маральнай свядомасці звычайнага чалавека — з'ява агульнагістарычная. Космас беларускай

літаратуры надзвычай чалавечны. Тое, што на першы погляд здаецца дробным і прыватным, вымяраецца вечным і вялікім. Старая хата — гэта цэлы сусвет, побыт сям'і — мадэль чалавечага быцця. Адзін з тыпаў, якія складаюць трывалую аснову будынка беларускай літаратуры, — «маленькі чалавек» Радзівон Цівунчык (К. Чорны, «Сястра»). Гэта чалавек традыцыі, якая выступае асновай устойлівасці новага, тыповы беларус, «трапятун», працаўнік і філосаф, «родны брат» краўца з «Трэцяга пакалення». Менавіта яму адрасуе К. Чорны наступную сентэнцыю: «Як бы ні быў мізэрным чалавек, выявіцца ён перад усякаю вялікасцю, зробленаю ім» [10, с. 68]. Вобраз дзівакаватага Цівунчыка цалкам пацвярджае погляд У. Калесніка на вобразы ў літаратуры «людзей-дзівакоў»: «яны неслі каларыт экзотыкі, інтрыгавалі і забаўлялі чытача. Разам з тым дзівацтва аказвалася псіхалагічна і сацыяльна змястоўным, станавілася аўтарскім прыёмам індывідуалізацыі персанажа, спосабам выяўлення ўнутранай годнасці героя, абгрунтаваннем ці прыкрыццём яго ўнутранай патрэбы супраціўляцца нівеліроўцы і канфармізму… Дзівакі ў кантэксце ўніфікаванага аўтарытарнага грамадства рабіліся пратэстантамі супраць нівеліроўкі асобы… Яны… дамагаючыся свабоды выбару жыццёвых дарог і мэт, ламалі машыну для ўціску душ» [11, с. 142]. З гэтага перадусім і вынікае вялікасць «мізэрнага» чалавека Радзівона Цівунчыка, хоць «буры» ў душы героя не заўсёды відочныя старонняму воку. Важным паказчыкам асабовай гуманістычнай вартасці героя ў К. Чорнага выступае ўласцівае яму пачуццё гумару. Так, Ваця Браніславец бачыць Цівунчыка «гумарыстычным і вяртлявым» [10, с. 35], у іншым эпізодзе гэта «стары і жыццярадасны чалавек». Яго «ведалі ўсе гаваркім і смешным», ён быў «здольны заўсёды ўрастаць у калейдаскоп з'яў і рэчаў» [10, с. 68—70]. Паказальная сустрэча Цівунчыка са сваім былым кватарантам Ватасонам, які ўжо займаў пасаду і кватэру «ў муры». Гутарка не ладзіцца, Ватасон, «спяшаючы, развітаўся і пайшоў». Цівунчык разважае: «Так, забыўся, значыцца. Чалавек!.. Цяперашні — дык у яго гэта няма, што там свой ці не свой; знаёмы ці не знаёмы. Усялякі ў яго можа быць прыяцелем

і ўсялякага ён можа заўсёды забыць і нават не пазнаць пасля» [10, с. 260]. Характарызуючы яшчэ аднаго з «цяперашніх», Цівунчык бязлітасны: «Гэта проста такая парода людзей. Сэрца — як камень. Цяпер усе такія пайшлі... Калі... бяда якая ў цябе на душы ляжыць або гора якое... то тады ты маўчы з ім... Ён жа чалавечае душы не прызнае» [10, с. 131-132].

Менавіта Цівунчыку належаць шматлікія афарыстычныя выслоўі: «Хто спяшае быць старым, той жыць не ўмее. Трэба жыць, каб смачна было жыць», а не жыць, як набяжыць. Чалавек, «калі мае сілу і здароўе, дык... да ўсяго можа дайсці. Абы толькі хацеў чалавек. І хто да чаго не дайшоў, то няма чаго тут лішне каго вінаваціць — сам вінават» [10, с. 202].

Адзін з важных элементаў канцэпцыі асобы — сувязь і пераемнасць пакаленняў. Узаемаадносіны Радзівона Цівунчыка і Ваці Браніслаўца яскрава выяўляюць дыялектыку паняццяў «маленькі чалавек» і «новы чалавек». Менавіта ў зносінах, якія грунтуюцца на «духовым… матэрыяле» [10, с. 137], і знайшлі адзін другога Цівунчык і Ваця Браніславец. Вацю «хацелася... нечага ці некага сталага і зусім спакойнага... хто далікатна ўразумеў бы чужую цікаўнасць да рэчаў і з'яў» [10, с. 223]. Гэтым чалавекам і стаў Цівунчык, у далейшым «неадменны спадарожнік Вацінае душы» [10, с. 282].

У моўнай карціне свету беларусаў, адлюстраванай у прозе першай трэці XX стагоддзя, практычна не прадстаўлена паняцце «гераізм». Прычыны бачацца ў тым, што «ідэал гарманічнай усеразвітасці» з'яўляецца супрацьлегласцю гераічнага ідэалу. Адно з азначэнняў гераізму мае на ўвазе «настрой чалавека, што імкнецца да мэты, па-за якой ён зусім не ідзе ў разлік» [12, с. 725]. У беларуса свой, перманентны, гераізм трывушчасці, але яго мэта не абстрактная: ён будуе і працягвае жыць (аб чым сведчаць айчынная гісторыя і лепшыя ўзоры нацыянальнай літаратуры), а ў гэтым і ёсць галоўнае прызначэнне ўсяго жывога на зямлі. Беларусу цяжка паверыць у абстрактнае шчасце будучых пакаленняў ці пагадзіцца на ахвяры ў імя неакрэсленай будучыні. Для яго больш звыкла пачынаць усё спачатку, як «малым людзям» К. Чорнага Тоню Базылькевічу, Пятру Тадаровічу і іншым.

Натуральна, што асобныя варыяцыі тыпаў «маленькіх людзей» звязаны з «траістай» вайной. Гэта беларускі «чалавек з ружжом», учарашні «шэры», «палявы» чалавек. Заканамерным вынікам маральнай дэфармацыі такога «маленькага чалавека» прынята лічыць тып дэзерціра, які таксама заняў сваё месца ў галерэі вобразаў беларускай прозы першай трэці ХХ стагоддзя. М. Бярдзяеў пісаў: «Дэзерцір паспрабаваў свабоды ад абавязкаў і робіцца люмпенам» [13, с. 319]. Безумоўна, сцвярджаючы гэта, філосаф кіраваўся планам расійскай дзяржавы і палітыкі. Стаўленне беларускіх пісьменнікаў да праблемы дэзерцірства ў вайне са знешнім ворагам і ў перыяд грамадзянскай вайны неаднолькавае. Калі ў час Першай сусветнай вайны генеральная лінія паводзін герояў вызначалася адчуваннем воінскага абавязку, вернасці дадзенай прысязе, незалежна ад асабістых адносін да вайны, то пазней «палявым людзям» няпроста было разабрацца, «хто такія бальшавікі, белагвардзейцы, за што яны змагаюцца адно з адным, чаму адбыўся такі падзел у грамадстве, за што ваююць простыя салдаты — былыя сяляне — на франтах грамадзянскай вайны ў такіх жудасных умовах» [14, с. 622], якія паказваюцца, напрыклад, у апавяданні Я. Нёманскага «Дэзерцір». Герой апавядання Васіль задумаўся аб тым, «як жыве яго Кацярына, ад якой ужо больш за паўгода ён не меў ніякіх вестак. Там, далёка на Беларусі, стаіць яго вёска, у якой ёсць і яго ўласная хата, свая сям'я… і яму так захацелася дадому, так пастылым паказалася блукацца па гэтых пустых снежных лясах ды балотах, не маючы ніколі прытулку, адчуваючы вечны голад і страх смерці!.. Тысячы людзей… сядзяць вось у гэту самую ноч у такіх самых шалашах, мерзнуць, пухнуць ад голаду і холаду. Вайна? Дзеля чаго яна? Не толькі я, Васіль, выбіўся з сілы, але выбіваецца кожны, каму даводзіцца пабыць тут. Нельга ж узяць ад чалавека больш, чымся ў яго ёсць…» [15, с. 83]. Жорсткія батальныя сцэны сцвярджаюць бессэнсоўнасць вайны, на якой былі толькі ахвяры аднаго народа. «Крывавы туман засцілае вочы Васілю, ён ускоквае і, як непрытомны, бяжыць назад, к лесу… Ланцуг, які ідзе насустрач, крыху

затрымлівае яго, але ён, нічога не бачачы перад сабой, імчыцца ўсё далей і далей…» [15, с. 88].

Зося Верамейчыкава (К. Крапіва, «Мядзведзічы»), якая «даказала на дзезянціраў» і гэтым памагла бальшавікам, вялікай радасці не адчувае, бо «людзі моцна крыўдзіцца будуць». Аўдоля пераконвае сяброўку: «Тут без крыўды ўсё роўна не абысціся, дык няхай лепш ворагі крыўдзяцца, чым прыяцелі». На Зосіна пярэчанне «Які ж ён мне вораг, хоць той жа Алесь?» Аўдоля рэзонна адказвае: «Ён бальшавікам вораг, твайму чалавеку вораг, дык і табе вораг, дарма, што ты з ім не білася і не сварылася». Хоць урэшце Зося і пагаджаецца, але кажа: «Не можа мой розум знесці ўсяго гэтага» [16, с. 198]. Даць адназначную маральна-эстэтычную ацэнку з'яве дэзерцірства было няпростым і для пісьменнікаў. Час напісання рамана, між тым, вымагаў акрэсліць план дзяржавы і палітыкі, што і спрабуе зрабіць К. Крапіва: «…той факт, што знерваваны хворы чырвонаармеец выцяў дэзерціра, падхапілі ўжо кулацкія языкі, перакруцілі… і так апрацавалі, што дэзерціры і бандыты выглядалі бязгрэшнымі анёламі, а чырвонаармейцы нейкімі нелюдзямі, якія толькі тое і рабілі, што збівалі людзей і ўсяляк здзекаваліся з іх» [16, с. 197]. Бясспрэчна, што тып дэзерціра ў беларускай прозе акрэсленага намі перыяду — з'ява значна больш складаная, чым у рускай, перадусім у сацыяльным плане, што не магло не адбіцца і на этыка-эстэтычнай канцэпцыі гэтага вобраза.

Значнае месца ў беларускай літаратуры займае такі агульначалавечы тып «маленькага чалавека», як злодзей, прычым ён уяўляе цікавасць не толькі як эстэтычны феномен, абумоўлены сацыяльна і эканамічна, а і маральна-этычны, і нават філасофскі. У свой час Мантэнь, спасылаючыся на Лікурга, пісаў: «Для таго, каб украсці якую-небудзь рэч у суседа, трэба праявіць кемлівасць, смеласць і спрытнасць; з іншага боку… для грамадства будзе карысна, калі кожны будзе старанна ахоўваць сваё дабро…» [17, с. 276]. Такое меркаванне, як сведчаць мастацкія творы, не пабочнае і для беларускіх аўтараў. Больш дэталёва літаратурны тып злодзея і асаблівасці яго мастацкай канцэпцыі

разглядаюцца намі ў раздзеле «Асоба і ўласнасць у беларускай прозе першай трэці XX стагоддзя».

Як ужо адзначалася, «маленькі чалавек» у новых умовах XX стагоддзя — гэта не «лішні» і «падпольны» чалавек XIX стагоддзя, не асуджаны на пагібель «дробны чалавек» савецкай літаратуры. «Маленькія людзі» — дзеячы, але як стваральныя, так і разбуральныя. Дваістую натуру, у якой спалучаюцца рысы стваральніка і разбуральніка, мае галоўны герой рамана А. Мрыя «Запіскі Самсона Самасуя». Пісьменніка ўвогуле не прываблівала перспектыва стварэння «маналітных вобразаў», адназначна станоўчых або адмоўных персанажаў. Як мастака, яго цягнула паказваць характары супярэчлівыя, складаныя. Тое, што героі А. Мрыя — не «васковыя фігуры», паказвае ўжо назва яго апавядання «Няпросты чалавек». Характэрна таксама, што перавага ў той час аддавалася якраз вобразам «простых людзей». Герой апавядання Піліп — «неардынарны, амбівалентны персанаж… надзелены надзвычай жвавай, няўрымслівай натурай» [14, с. 661]. Аднак яго жыццёвая энергія выдаткоўваецца бяздумна і бязмэтна. Гэта тып «чалавека без каранёў», што пазней знайшоў свой працяг у раманным вобразе Самсона Самасуя, які разглядаецца намі ў раздзеле «Асаблівасці новага тыпу чалавека ў беларускай прозе 1920—1930-х гадоў».

«Маленькі чалавек» можа быць галоўным (даваць ацэнку падзей, эвалюцыянуючы ў гэтым напрамку) ці другарадным героем твора, што мы і назіраем у беларускай прозе «эпохі рубяжа». Тэма «маленькага чалавека» — сведчанне традыцыйнасці, пераемнасці і імкнення зразумець ход рэальнай, а не афіцыйнай гісторыі. Пісьменнікі былі сведкамі таго, як у трагічных падзеях XX стагоддзя мяняліся аблічча і роля «маленькага чалавека». Ён — не пасіўны аб’ект гісторыі. У кожнага свой шлях развіцця: хто ўдасканальваецца, хто гіне маральна, хто з пэўных прычын — фізічна. Аднак нават у самыя трагічныя моманты гісторыі ёсць «маленькія» людзі, здольныя на свядомы маральны выбар, як зрабіў гэта безыменны герой апавядання К. Чорнага «Жалезны крык», «худы і шчуплы чалавек, з тварам зеленаватага колеру, абросшым рэдкімі, мяккімі валасамі» [18, с. 93]. Эпітэты,

выкарыстаныя пісьменнікам для яго характарыстыкі, утвараюць своеасаблівы сінанімічны рад: «сутулы, мізэрны», «плаксівы», «ціхі» — асабліва адметны ў параўнанні з характарыстыкамі «вясёлыя людзі», «жалезныя людзі». Гэта вобраз «странника», тыповы для рускай літаратуры, што абумоўлена ментальнымі рысамі народа і ў пэўнай ступені вытлумачвае немагчымасць адэкватнага перакладу паняцця на іншыя мовы. Само «странничество» — глыбінная ўласцівасць рускай натуры, што адзначаў, у прыватнасці, Д. Ліхачоў. Бераг ракі ці мора, край свету, шляхі і дарогі заўсёды былі ў Расіі месцамі, куды імкнуўся народ. На думку Ф. Дастаеўскага, «вялікая дарога — гэта ёсць штосьці доўгае-доўгае, чаму не відаць канца — быццам жыццё чалавечае, быццам мара чалавечая. У вялікай дарозе заключаецца ідэя…» [19, с. 578]. Беларускае «багамолец» перадае толькі адзін аспект асабовай адметнасці вандроўнага героя. Важна для нас тое, што ён валодае тыпова беларускай рысай, выхаванай асаблівасцямі «кормячага ландшафту», — здольнасцю да сузірання. Падобны тып досыць распаўсюджаны ў айчыннай прозе. Хоць людзі і кажуць, што «ціхі чалавек» («Жалезны крык») даўней часта праходзіў тут, ідучы на «пакланенне», сам ён на пытанне, куды яму трэба і адкуль ідзе, адказвае: «Ніадкуль і нікуды — хаджу я па зямлі, гляджу і шукаю… цішыні… Каб жыць. Не магу я жыць у шуму і крыку. Усюды жалеза, людзі як жалезныя. Гіне цішыня… людзі рвуцца да шуму…» Нават у лесе «няма… цішыні: прыйдуць у лес людзі ды папытаюць — хто ты такі?». На прапанову жыць у людзях, як раіць яму субяседнік, чалавек адказвае: «Не магу: людзі другімі робяцца. Прападае іх цішыня… Ахвацілі яны сабою ўсё, працягнулі лапу сваю на ўсю зямлю. І няма дзе супачыць ад людзей» [18, с. 93]. Крытыка савецкага часу асноўную ўвагу ў апавяданні ўдзяляла сімвалу «жалезнага крыку» і сумежным з ім вобразам. Зварот аўтара ва ўмовах дэгуманізацыі грамадства да адной «чалавечай адзінкі», а не міфічнага «жалезнага» чалавека, між тым, быў важным сведчаннем яго гуманізму і дэмакратызму. Адной з асаблівасцей паэтыкі твора з’яўляецца матыў падарожжа.

Зварот да сюжэта падарожжа і яго разгортванне ў зоне кантакту з сучаснасцю абумоўлены жаданнем аўтара даследаваць «гарызантальны зрэз» рэчаіснасці, пошукам адказаў на вострыя надзённыя пытанні. Час, адлюстраваны ў апавяданні, разамкнуты ў будучыню. Прынамсі, на гэта ўказваюць фармальныя прыметы: «…цягнік… аглушыў крыкам асеннюю раніцу і… пабег па бліскучых рэйках, поўны сваім вечным імкненнем — імчацца». Пісьменнік з вялікім жалем вымушаны канстатаваць, што «ціхія людзі» належаць мінуламу. Гэта сцвярджаюць літаральна кожнае ўжытае ім слова і вобраз: «Тое, што было, творана некім невядома калі, мінулася, — было яно прывычнае, спакойнае і роднае. Тое, што прыйшло, — чужое, незразумелае. Патрабуе яно ўласнага актыўнага ўдзелу, і яно чужое…» [18, с. 98]. Тое, што герой раней «таксама хадзіў па зямлі», падкрэслівае значнасць агульначалавечых каштоўнасцей. Хай сабе з пункту погляду «жалезных людзей» ён быў нікім, аднак у яго зусім няма жадання рабіцца «ўсім». Ён хоча няшмат: у зменлівых варунках жыцця застацца сабою. Але якраз гэта і робіцца немагчымым. Калі «ціхі чалавечак» загінуў на рэйках, з цягніка было відаць, як «нешта чорнае, маленькае асталося ззаду на дарозе, абкружанае людзьмі. <…> “Сам кінуўся!” — шурпаціўся голас у кучы людзей…» [18, с. 97]. Паказальна, што ў гэтым апавяданні пісьменнік не аналізуе падзеі і з’явы, што ўвогуле яму ўласціва, а апісвае іх. Але амаль у кожным слове гэтага апісання закладзены элемент ацэнкі. У смерці «багамольца» можна ўгледзець пратэст пісьменніка і чалавека супраць пагрозы запанавання эпохі крывадушнасці. Калі ў свеце не знаходзілася месца праўдзе і дабру, «маленькія людзі» не скараліся і сыходзілі ў вандроўкі, захоўваючы вернасць маральным прынцыпам. Гэтак жа рыхтуюцца зрабіць і Купалавы Зяблікі («Раскіданае гняздо»), а не служыць, не наймацца… Сімвалічныя вобразы цішыні і травы, спецыфічныя для прозы К. Чорнага, яшчэ больш пашыраюць праблемнае поле твора. «Дзе мне знайсці цішыню дзікай травы?» [18, с. 97] — разам са сваім безыменным героем задаецца пытаннем празаік. Гэта настальгія па гарманічным жыцці сярод людзей, у асяроддзі,

дзе чалавек чалавеку — чалавек… Дамінаванне лексемы «дзікі» ў творах дадзенага перыяду мы схільны ўзводзіць да разумення, уласцівага філасофскай антрапалогіі, пра дзікасць і хаос як станы, зыходныя для стварэння гармоніі.

Раманны вектар падарожжа набывае больш поўнае ўвасабленне ў «Трэцім пакаленні» і звязаны яшчэ з адным вобразам «маленькага чалавека» — краўца. Зусім натуральна, што ў новых умовах дачыненняў з богам К. Чорны зрабіў вандроўнікам чалавека секулярнай свядомасці. Акрамя таго, у абагульненым вобразе краўца бачыцца элемент устойлівасці свету, да якой беларусы з прычыны адметнасці свайго гістарычнага лёсу заўжды мелі цягу. Будуе гняздо ластаўка, шые боты шавец (кажухі — кравец), гадуюць дзяцей — і гэта азначае, што жыццё працягваецца.

Маланка, гром і дождж — традыцыйныя вобразы, што сімвалізуюць сацыяльна-палітычныя працэсы. Аднак К. Чорны творча пераасэнсоўвае іх, узорам чаго можа служыць сімвалічны вобраз травы. Ён характэрны і для іншых твораў абранага намі перыяду. Так, у рамане З. Бядулі «Язэп Крушынскі» сустракаем такія вобразы часу і чалавека: «У часы вялікай завірухі траўка гнецца да зямлі. Дуб крушыцца і ломіцца ў трэскі, а траўка застаецца цалюткая. У гэтым і моц яе, што яна гнуткая траўка» [4, с. 448]. У часы катаклізмаў актуалізавалася перакананне «Той моцны… хто не ламаецца, а толькі гнецца» [4, с. 388]. Яшчэ адзін агульначалавечы штрых да вобраза травы дадаецца ў рамане А. Салжаніцына «Ракавы корпус»: «Ламае ў буру дрэвы, а трава гнецца — дык што — трава здрадзіла дрэвам? У кожнага сваё жыццё… Пражыць — народны закон» [20, с. 294]. У прозе К. Чорнага лексема «трава» таксама выяўляе абагульнены аўтарскі погляд на лёс «маленькіх людзей» у тых ці іншых сацыяльных варунках і на ступень праяўленасці волі герояў да жыцця. Так, напрыклад, Ваця Браніславец, герой рамана «Сястра», на першы погляд «слабы, як саломіна, як вялая цівіна», усё ж ідзе «па сваёй дарозе», «да свае пэўнасці», «дамагаецца сэнсу… шукае» [10, с. 268]. Пагаджаючыся з тым, што толькі «навальніца можа ачысціць

паветра», а дождж «змые з зямлі ўсю гразь і бруд», пісьменнік-гуманіст, тым не менш, не прымае таго, што нямала «прыбіта, выкарчавана і знесена немаведама куды травы, дзеля якое і навальніца была!..» [10, с. 60]. У апавяданні «Спатканні з васпаватым чалавекам» ёсць яскравы вобраз паслярэвалюцыйнай, пасляваеннай эпохі: «кроў зарасла травою, і па ёй ляглі даўно ўжо рэйкі для новага экспрэса гісторыі» [21, с. 110]. Ён мае сутнасную сувязь з сімволікай апавядання «Жалезны крык», дзе мы бачым, як цягнік у нястрымным руху бязлітасна пакідаў за сабою тых, хто не паспяваў за яго «імкненнем імчацца» ці ўпарта клаўся ўпоперак рэек. «Разрэзанае напалам калёсамі ляжала ўпоперак на дарозе цела чалавека-пасажыра. <…> І быў роспач у шырока расплюшчаных, шкляных вачах перарэзанага чалавека. <…> І многія пазналі разрэзанага чалавечка. …І чамусь то ніхто не пашкадаваў яго. Як бы чужым сабе ўсе адчувалі яго. …Яго адцяглі яшчэ бліжэй ад ядлаўцовага куста і кінулі. <…> З-за пазухі ў яго вылез, павешаны на шнурку на шыю, жоўты мяшэчак, з надпісам: “Святыя мошчы”» [18, с. 98]. Як бачым, «жалезныя» людзі не паспяшаліся абвергнуць аўтарскае меркаванне аб іх маральнай якасці. Аўтарская заўвага з нагоды таго, што многія пазналі разрэзанага чалавечка, можа азначаць і тое, што нехта са сведак здарэння ўбачыў адбітак далейшага ўласнага лёсу… «Маленькаму» чалавеку магло знайсціся месца ў шэрагах «жалезных людзей» пры ўмове, што ён рабіўся адным з іх, а гэта было прымальным не для ўсіх з прычыны адметнасці псіхатыпу асобы, яе ўяўленняў пра маральныя і этычныя каштоўнасці.

Зусім іншы тып вандроўніка створаны К. Чорным у апавяданні «Ноч пры дарозе». Гэта жабрак, тыповы герой беларускай літаратуры, які, ходзячы ад вёскі да вёскі, ад хаты да хаты, спявае сваю адвечную песню. Матыў вандроўніцтва ў гэтым творы гучыць ужо ў іншай танальнасці. «Ён канчаў сваю песню, зазубраную за добрую жыццёвую практыку, а з хаты яшчэ ніхто не выходзіў. І тады ён… пачынаў спяваць усё, што прыйдзе ў галаў, абы яно было так ці інакш звязана з “душамі змарлых”. “Каб вашы душачкі па печы насіліся”. “Каб халодную

зімою яны з палатак не злазілі…” — цягнуў ён часта ў такіх выпадках; прыдумляў усё новыя і новыя “блажэнствы душам змарлых”, да таго часу, калі яму чаго-небудзь не выносілі з хаты. Тады ён скоранька гаварыў “дзякаваць пакорна вам, а мне на міла здароўе” і ішоў далей» [18, с. 119]. На пытанне, ці цяжка хадзіць, адказваў: «Ведама, цяжка», аднак «з выглядам чалавека, які мала цікавіцца — лёгка яму ці цяжка. У яго як бы не было ніколі думак, паняццяў аб тым, што жыццё можа быць лягчэйшым» [18, с. 125].

Вобразы гэтых двух вандроўнікаў маюць істотнае канцэптуальнае адрозненне. Калі «ціхі чалавек» з апавядання «Жалезны крык» хадзіў па свеце ў пошуках духоўнасці, то жабрака гнала ў вандроўку нястача. Аднак, кожны па-свойму, яны пацвярджаюць крушэнне таго светаадчування, якім жыла папярэдняя эпоха. Як адзначаў Г. Фядотаў, чалавек, стрыжань свету, разбіўся на плынь перажыванняў, згубіў цэнтр свайго адзінства, растварыўся ў працэсах. Гэтыя працэсы і цікавілі беларускіх празаікаў. Важная роля ў іх пазнанні надавалася такой прасторава-часавай мадэлі, як менамеатычная — ад “*men*” — розум, “*mea*” — рух [22]. Беларускія празаікі асвойвалі яе на матэрыяле твораў малой і вялікай эпічнай формы. У ёй своеасабліва асэнсоўваецца ідэя жыцця як шляху. Герой, які вандруе, адначасова робіцца і шукальнікам ісціны (як Пракоп Дубяга ў аповесці Я. Коласа «Адшчапенец» ці кравец у рамане К. Чорнага «Трэцяе пакаленне»). У працэсе сваёй вандроўкі ён разважае, унутрана мяняецца, успамінае мінулае, звязвае ў адзінае цэлае самыя розныя прасторы і часы. Пры гэтым, калі ў парабалічнай мадэлі асноўныя чалавечыя каштоўнасці аўтару ўжо вядомы і ён апавяшчае пра гэта з дапамогай прытчы, парабалы (што мае месца ў аповесцях Л. Калюгі), то ў межах менамеатычнай мадэлі аўтар разам з героем не ведае канчатковых адказаў. Шлях, па якім яны рухаюцца, адкрыты зроку і, у ідэале, не мае канца. У гэтым эўрыстычны характар мадэлі, якая служыць для асваення невядомых глыбінь свету і чалавека. На першы погляд, у апавяданні «Жалезны крык» усё менавіта так. Толькі

ў бясконцы шлях выправіўся не чалавек, а цягнік. Нават калі пагадзіцца з сімволікай Л. Андрэева, які бачыў у паравозе сімвал розуму, то гэта будзе не адказ на пастаўленыя пытанні, а пачатак новай іх серыі…

Пэўным чынам прадстаўлены ў айчыннай літаратуры вобраз лёкая. Да гэтага тыпу «маленькага чалавека» адносіны беларусаў, замацаваныя ў пісьменніцкім выяўленні, адназначныя. Нездарма перакананы Міхал з паэмы Я. Коласа «Новая зямля» — наняўся як прадаўся. Катэгарычным імператывам гучыць з вуснаў Купалавага Лявона Зябліка «Служыць і жабраваць — не!». У гэтай перакананасці аўтараў і герояў замацавана спрадвечнае ўяўленне беларусаў пра маральную якасць асобы («служачы хлеб — сабачы»), элемент яе мастацкай канцэпцыі.

Убогі старац (М. Гарэцкі, «Што яно?»), азяблы, у дзіравым жупане, «дрыгаючы акалелымі… худымі нагамі і шлёпаючы растаптанымі, касматымі, гразкімі лапцямі, ішоў… і ўжо не думаў аб тым, што яму дрэнна, а неяк па прывычцы пачуваў нядолю». Пайшло жыццё так, калі скрывіліся думкі «на шкоду, у дрэнны бок, на адзін бок…», як служыў «“чалавекам” у распусным доме» [23, с. 93-94]. Невыпадковым у эстэтычных адносінах нам здаецца той сюжэтны элемент, дзе дзеці, аддадзеныя ўнаймы, стараюцца ўцячы дадому. Для тых, хто па нейкіх прычынах не ажыццявіў гэтага (Ядвігін Ш., «Зарабляюць»), існавала пагроза пераняць устойлівыя рысы лёкая: духоўную бесхрыбетнасць, адсутнасць маральнага стрыжня, каштоўнасны нігілізм. Ф. Дастаеўскі, у прыватнасці, лічыў, што ўсё зло Расіі — у лёкайстве [1, с. 60]. Пры ўсім гэтым лёкай валодае здзіўляючым уменнем захоўваць уласныя матэрыяльныя інтарэсы, што відаць на прыкладзе роднага дзядзькі Язэпа Крушынскага з аднайменнага рамана З. Бядулі. Аднак у святле праблемы эвалюцыі вобраза «маленькага чалавека» большую цікавасць выклікаюць яго дзеці — «гарадскія» браты Крушынскія. Ніводзін з іх не з’яўляецца лёкаем у сацыяльным плане, і ўсё ж асобныя псіхалагічныя рысы вымагаюць далучыць іх — і не толькі па праве спадчыннасці! — да падобнага мастацкага тыпу. Для «маленькіх людзей» паслякастрычніцкага часу была ўласцівай здрада

ранейшым поглядам. Да таго ж натуральнымі робяцца рысы прытворства, «малпавання». Яны вызначаюць логіку многіх учынкаў «гарадскіх» Крушынскіх. Пасля Кастрычніка «ранейшая ганьба —“дзеці лёкая” — зрабілася для іх пэўнай апорай. <...> Бацька-лёкай ператварыўся ў нейкага героя-пралетарыя, у рэвалюцыянера» [4, с. 311]. У канцэпцыі гэтых вобразаў адбілася трывога аўтара за здрабненне чалавека, дэфармацыю спрадвечных маральных устанаўленняў. «Пётра кінуў сваё дакторства, а Алесь — адвакацтва. Першы зрабіўся педагогам, працаваў у тэхнікумах і ўніверсітэце, і пасля таго, як напісаў дзіцячы лемантар, яго сталі называць прафесарам. Другі дастаў службу ў мытніцы і ў вольны ад працы час пісаў лірычныя вершы». Некаторыя фармальныя характарыстыкі збліжаюць канцэпцыю вобразаў гэтых герояў і Купалавага Зносака: «У цяжкія гады — у эпоху пайкоў — яны ўмудраліся мець па некалькі служб і пайкоў» [4, с. 311].

Псіхатып лёкая, «падпанка», як састаўная частка мастацкага тыпу належыць у першую чаргу вобразнай сістэме тых твораў, сюжэт якіх грунтуецца на падзеях мінулага і ў многім, за выключэннем дыялектыкі вобраза, з’яўляецца працягам фальклорнай традыцыі. Аднак пісьменнікі здольны бачыць рысы гэтага тыпу і ў асобах іншых слаёў сацыяльнай стратыфікацыі і даваць ім адпаведную маральна-эстэтычную ацэнку. Так, прыкладам можа служыць персанаж з аповесці М. Гарэцкага «Меланхолія», фурман з «маленькай, нячыстай і п’янай станцыйкі», «нейкі ні вясковы, ні местачковы дзядзька, такі сціпленькі і рахманы з выгляду, але з дзясяткам мужыцкіх д’яблаў пад гэтаю сумыснаю рахманасцю». Ён настойліва набіваўся падвезці Лявона, але таму «прыямней было ехаць з балаголам, чымся з мужыком, які адарваўся ад зямлі і гаспадаркі, не пристаў у месце да фабрыкі і зрабіўся прамысловым д'яблам на беднай станцыі» [5, с. 215-216].

На думку Б. Васільева, у прозе лягчэй быць альпіністам, чым спелеолагам, бо няпроста апускацца ў бездані, даследуючы тое, што замінае чалавеку быць чалавекам. Між тым, пазнанне прычын, заканамернасцей і вынікаў духоўнага распаду асобы

з'яўляецца такой жа важнай задачай мастацтва, як і даследаванне прычын і вынікаў яе маральнага росту.

Нямецкім філосафам М. Шэлерам [24] уведзена ў навуковы ўжытак «канцэпцыя рэсентыменту», якая ў многім дапамагае ўдакладніць канцэпцыю асобы адносна пераходных эпох, калі дэзарыентаваны чалавек вымушаны наноў выбудоўваць свае адносіны з жыццём, у выніку разбурэння якога ён ужо не можа кіравацца папярэднім вопытам. Рэсентымент (Ressentiment — затоеная крыўда; прыхаваная варожасць) — складанае спалучэнне перажывання і дзеяння, якое звычайна ўзнікае ў груп, што з прычыны пэўных абставін не атрымалі грамадскага прызнання і доўгі час мусілі здавальняцца сваёй другараднасцю [25]. У выніку фарміруецца асаблівы настрой помсты — не дзеяннем, а свядомасцю. Гэта выліваецца ва ўніверсальны каштоўнасны негатывізм («этыку нігілізму», паводле С. Франка), адмаўленне духоўна-культурнай іерархіі і сакральных асноў нацыянальнай культуры, зласлівасць адносна краіны і грамадства ў спалучэнні з апалагетычным прыманнем іншых культур і народаў. Падобныя сацыяльныя рухі заўжды з'яўляюцца на этапе змены ідэнтычнасцей. «Зайздрасць, нядобразычлівасць, злосць, патаемная прага помсты напаўняюць глыбіні душы чалавека, які знаходзіцца пад уладай рэсентыменту, не маючы ніякай сувязі з рэальнымі аб'ектамі… У ім [рэсентыментным чалавеку] нараджаецца нешта такое, што абуджае жаданне хуліць, звяргаць, прыніжаць» і праз «адмаўленне хоць неяк сябе праявіць» [24, с. 167]. Рэсентыментны тып, з'яўляючыся тыпам адносін да жыцця, выступае ў літаратуры і як мастацкі тып. Найбольш поўна і шматгранна тыпізацыя паўстае ў эпічных і драматургічных жанрах [26, с. 481-482]. Адзнакі рэсентыментнага тыпу акрэсліваюцца ўжо ў вобразе Быкоўскага (Я. Купала, «Паўлінка») і знаходзяць сваё бліскучае мастацкае завяршэнне ў асобе Мікіты Зносака. Галоўная з іх — непрызнанне нацыянальнай культуры ў якасці каштоўнасці, а таксама маральны нігілізм. Паводле меркавання І. Навуменкі, купалаўскі Зносак выступае «ўвасабленнем нацыянальнай "здрады", жыццём беспрынцыпнасці, палітычнага хамелеонства» [14, с. 164-165].

Аналіз філасофскіх прац прыводзіць да высновы, што відавое паняцце «рэсентыментны тып» разглядаецца ў кантэксце радавога паняцця «рэвалюцыйная інтэлігенцыя» як чалавечы тып, што вылучаецца «па адносінах да багацця; да гісторыі; да дзяржавы, якія характарызуюцца сумессю пагарды, нецярпення і зайздрасці [24, с. 163—167]. Такому тыпу неабходна менавіта ўсясветнае шчасце; на меншае ён не пагодзіцца. У рускай літаратуры адносіны да рэвалюцыянераў вагаліся ў шырокім дыяпазоне маральна-эстэтычнай ацэнкі. Пазіцыя многіх зводзілася да наступнага: рэвалюцыянер — «маленькі чалавек», які судакранаецца з вялікай справай і ў выніку сам робіцца вялікім. У рэвалюцыянеру віталі сацыяльна значнага чалавека, які пераступіў праз сваё эгаістычнае «я». Між тым у аснове светапогляду такіх асоб ляжыць перакананне, што рэальнае грамадства трэба абавязкова разбурыць дашчэнту, каб потым узвесці на яго руінах новы гістарычны будынак. Ужо адзначалася, што аснову ментальнасці беларусаў складаюць каштоўнасці іншага, часам нават супрацьлеглага характару: «Разумней паляпшаць паступова, чым у гаротныя часы рэвалюцыяў не быць у сілах стрымліваць голасу помсты і крыўды» [27, с. 27].

Аднак справядлівасць патрабуе звярнуць увагу і на тое, што так званая рэвалюцыйная інтэлігенцыя не настолькі ўнікальная ў яе рускім разуменні. Дастаткова прыгадаць характарыстыку, дадзеную М. Гарэцкім герою аповесці «Дзве душы» Гаршку: «правадыры-інтэлігенты... чулі ў Карпавічу той гатунак людзей-самавукаў, каторыя хоць і вялікай высакосці даходзяць у мастацтве, палітыцы ці абы-якой навуцы, але назаўсёды застаюцца з нейкай хібаю ў самым грунтоўным, а дзеля таго неўспадзеўкі і страшна лёгка зваліваюцца часам на самы дол чалавечай думкі. Яны, гэтакія, нейкім дзівам сумяшчаюць у душы сваёй найлепшы, здаецца, гуманізм і найгоршае, акажацца, чалавеканялюбства, хімію і алхімію, марксізм і хірамантыю і з аднолькавай шчырасцю веруюць у тое і другое. Багі іхнія любяць завадзіць сварку, скідаюць адно аднаго з пасаду і робяць у галаве свайго паклонніка незвычайны сумбур. Багоў гэных зазвычай многа, але

бываюць часіны, што і няма нічога, вось тагды людзі такога гатунку і вырабляюць розныя неспадзеўныя штучкі» [28, с. 46]. Па сваёй сутнасці гэтая цытата не што іншае, як мастацкая формула рэсентыменту.

Гаршчок з «чарады» тых, хто «раптам кідалі грэчкасейства і беглі ўва ўвесь белы божы свет шукаць волі, ці тое: гамаваць свае атавістычныя пачуцці» [28, с. 36]. Зносак прызнаецца, што яго «змалку дзён цягнула да свабоды і гандлю» [29, с. 207]. Калі ўзяць пад увагу ўдакладненне Здольніка «…Да свабоднага гандлю сумленнем і гонарам», то сказанае яшчэ раз пацвярджае «генеалагічнае» адзінства гэтых герояў. Універсальны каштоўнасны (у тым ліку нацыянальны) нігілізм Гаршка акрэсліваецца Гарэцкім па-купалаўску сцісла, але яскрава. Гаворачы пра Сухавея, Гаршчок кажа, што той «належыць нават да нейкіх беларускіх рэва-лю-цы-я-не-раў, быццам то самых наскіх» [28, с. 31]. (Параўнаем зварот Мікіты Зносака да Янкі Здольніка: «...вы, наваспечаныя рэспубліканцы, хэ-хэ-хэ! Беларусы ці як там...» [29, с. 184].

Тыпізацыя — абагульненне праз індывідуалізацыю. Сродкам індывідуалізацыі вобраза Зносака, у тым ліку як рэсентыментнага тыпу, выступае, у першую чаргу, яго мова. Рэнегацтва Гаршка таксама выяўляецца ў яго дыялогу з Абдзіраловічам. «Дрэннае, брат, дрэннае тваё самаазначэнне… <...> …бо ўсё гэта панскія штучкі, каб пасварыць нас, про... проле... лелелета-арыяў» [28, с. 92]. Гаршчок, праўда, толькі самому сабе прызнаецца, што «ў абы-якой партыі мог бы знаходзіцца з поўнай шчырасцю» [28, с. 46]. Зносак жа не саромеецца заявіць Янку, што «можна мець светагляд адзін, думаць другое, гаварыць трэцяе, а рабіць чацвёртае» [29, с. 208].

Малаграматнасць герояў тыпу Зносака, Гаршка і да іх падобных — гэта яскравая дэталь іх характарыстыкі. Карпавіч у пралетарскім асяроддзі «вучыўся рабіць па металу і чытаў безразборна ўсялякую нелегальшчыну з гэткай жа стараннасцю, як некалі — “Душеспасительный листок”» [28, с. 46]. Як заўважыў у свой час В. Гросман, «малаграматнасць з’яўляецца сілай гэтых людзей, яна ім замяняла адукаванасць» [30, с. 327].

Яскравы сродак індывідуалізацыі вобраза Гаршка — гэта фізічнае калецтва, якое схіляе да апраўданай у далейшым думкі пра маральную непаўнацэннасць. Надзвычай важны ў кампазіцыі твора эпізод аб саміх прычынах, па якіх «кульгаець Карпавіч» [28, с. 93]. Па смерці яго «шмат напісалі... красамоўнае лухты і проста маны пра камуністычную дзяяльнасць нябожчыка» [28, с. 106]. Уражлівы той штрых да аблічча Гаршка, што века яго «труны ніяк не прыстаець, бо нага сагнутая стаіць высака» [28, с. 107] — наўрад ці рэсентымент будзе пахаваны назаўжды.

Працэс ператварэння «маленькага чалавека» з яго сацыяльнай няўстойлівасцю ў чалавека-разбуральніка, чалавека-знішчальніка, губіцеля мае негатыўныя вынікі для лёсу грамадства. У пэўнай ступені і адметнай форме дэструктыўныя якасці выяўляюцца ў розных іпастасях асобы бунтара (рэвалюцыянера), што адлюстраваліся ў літаратуры эпохі войн і рэвалюцый і пасля іх. Крызіс свядомасці «маленькага чалавека» звязаны ў першую чаргу з ідэяй яго перавагі, што сцвердзілася з перамогай рэвалюцыі і выявілася ў такіх «новаўтварэннях», як напрыклад, здрада ранейшым поглядам, здольнасць асудзіць таварыша. Бадай, самы яскравы прыклад гэтага ў літаратуры 20—30-х гадоў — не калізія эпічнага, а канфлікт драматычнага твора — п’еса К. Крапівы «Канец дружбы». Тэма «маленькага чалавечка» набыла своеасаблівае развіццё і ў яго камедыі «Мілы чалавек» (1945), дзе асаблівасці трактоўкі вобраза Жлукты ўзыходзяць да традыцыі, закладзенай М. Мойхер-Сфарымам, які напісаў аб падобным герою: «Увесь свет — гэта вялікі кірмаш: усе шукаюць выпадку запарваць што-небудзь адзін у аднаго па дзяшоўцы; кожны ад усяе душы жадае бліжняму згубіць, каб самому знайсці, і толькі… тады, калі ў яго ўсяго ўжо па горла, ён думае… зноў-такі аб сабе…» [3, с. 19].

Кат — апошняя ступень дэградацыі «маленькага чалавека», узор таго, як зарабляюць подласцю. Бо асноўнае прызначэнне чалавека — зрабіць, а не забіць. Як паказвае гісторыя, у кожным канкрэтным выпадку шлях да подласці абумоўлены эканамічна, сацыяльна, псіхалагічна. Існуе, аднак, трагічная заканамернасць жыцця: вызваліўшыся, нізкая душа сама набывае патрэбу

прыгнятаць. Гісторыя чалавецтва — гэта і гісторыя страшных пакаранняў людзей людзьмі. Але «трава» ўсё роўна адрастала…

Вобраз ката ў беларускай прозе першай трэці XX стагоддзя не распаўсюджаны. У ёй няма такога яскравага вобраза, як Завалішын у рамане «Сіўцаў Вражак» рускага пісьменніка-эмігранта М. Асаргіна. Гэта часткова можа быць вытлумачана гістарычнымі прычынамі. Беларусы маюць у мастацкім феномене «Песні пра зубра» М. Гусоўскага апалогію Айчыны і яе ўладара князя Вітаўта, які

Строга і крута судзіў, і прытым — справядліва.
<…>
Сам і прысуд вінаватым выносіў, а тыя,
Цяжкасць віны ўсведамляючы, з ціхай пакорай
Самі прыспешвалі час непазбежнае смерці [31, с. 99].

Зразумець дэталі novaўвядзення, зробленага князем у судовай галіне, можна са зместу эсэ М. Мантэня «Пра карыснае і сумленнае»: «Расказваюць пра Вітаўта, князя Літоўскага, што ён некалі выдаў закон, паводле якога асуджаныя на смерць злачынцы павінны былі самі выконваць над сабой прысуд, бо ён не ўяўляў, як гэта ні ў чым не вінаватыя трэція асобы могуць… прымушацца да чалавеказабойства» [17, с. 16]. Гуманізм вялікага князя ў свой час ўразіў Еўропу. Прафесар У. Набокаў адзначаў: «Для выканання смяротнага прысуду ўлада павінна звяртацца да паслуг людзей, якіх усе выракліся і якія страцілі нават рэшту маральнага пачуцця» [32]. Падобны погляд адбіўся ў вобразе Мішкі Цыганка з «Апавядання пра сямёра павешаных» Л. Андрэева. Апошнім, дакладна ўстаноўленым, злачынствам арыштанта было забойства трох чалавек і ўзброены рабунак; «а далей сыходзіла ў загадкавую глыбіню яго цёмнае мінулае» [33, с. 279]. Суддзі вынеслі Цыганку смяротны прысуд, але за некалькі дзён да павешання наглядчык прапанаваў яму стаць катам. Л. Андрэеў пераканаўча паказвае, як змагаюцца ў істоце героя жаданне жыць і жаданне застацца чалавекам. То Цыганок пераконваў сябе, «як добра быць катам у чырвонай кашулі. Ён яскрава ўяўляў сабе плошчу, залітую народам, высокі памост, і як ён… у чырвонай кашулі разгульвае

па ім з сякеркай. <…> І раптам… станавілася цёмна і душна, і кавалкам нерасталага лёду рабілася сэрца, пасылаючы дробную сухую дрыготку» [33, с. 283]. Ён усё адкладаў канчатковае рашэнне і ўрэшце пачуў, што правароніў сваё шчасце — знайшлі іншага… Наўрад ці можна адназначна вырашыць праблему «кат — ахвяра». Адзначым, аднак, тое, што ў беларускай прозе ёсць не адзін прыклад асабовага выбару такога кшталту: лепш згубіць сваю душу, крыва прысягнуўшы, чым сваімі рукамі аддаць на згубу іншага чалавека. Цалкам зразумець складанасць гэтай дылемы ў сучасных умовах цяжка, аднак вельмі яскравае ўяўленне аб гэтым дае апавяданне М. Гарэцкага «Прысяга». «Прысягацца без пільнае патрэбы», «клясціся іменем самога Бога» заўсёды лічылася грахоўным. А «прысяга няпраўдзівая» — «загуба душы і цела на гэтым і на тым свеце» [5, с. 28-29]. І ўсё ж Тарас вырашыў не выдаваць цімакоў, што знайшлі ў яго хаце прытулак. Спрычыніцца да пагібелі людзей, загубіць сваю душу здрадай для «маленькага чалавека» страшней, чым нават пажыццёва чакаць боскай кары за крывое прысягненне. Вышэйсказаным вытлумачваецца маральна-эстэтычная традыцыя беларусаў адносна здраднікаў і катаў, якія ўяўляюць сабой апошнюю ступень маральнай дэградацыі «маленькага чалавека».

Вывады

Аналіз мастацкіх тэкстаў і навуковых крыніц дае падставы для наступных высноў: таленавіты мастак «схоплівае» ў з’явах характэрнае, істотнае, а гэта дае яму магчымасць, не адрываючыся ад канкрэтна-пачуццёвай прыроды з’яў, рабіць шырокія абагульненні і ствараць канцэпцыю свету, у якой адметнае месца займае канцэпцыя асобы. Імкнучыся вызначыць сапраўдныя маштабы яе значнасці, пісьменнікі першай трэці ХХ стагоддзя звяртаюцца да разнастайных мастацкіх прыёмаў і сродкаў, у тым ліку да вобраза «маленькага чалавека».

Зместам асобы такога героя робіцца ў першую чаргу канкрэтызацыя новых грамадскіх адносін у яе ўнутраным свеце, свядомасці, светапоглядзе і сацыяльных якасцях. Аднак дзякуючы сваёй традыцыйнасці вобраз «маленькага чалавека» дапамагае супаставіць план «вечных» каштоўнасцей з каштоўнасцямі канкрэтна-гістарычнага быцця, суаднесці рухомую, яшчэ няўстойлівую жыццёвую рэальнасць з фальклорнай мудрасцю і вышэйшымі культурнымі ўзорамі, чым з’яўляюцца перадусім творы класічнай рускай і сусветнай літаратуры.

У літаратурным працэсе першай трэці XX стагоддзя знайшлі годны працяг папярэднія мастацкія традыцыі, аднак іх захаванне не выключае праяў аўтарскай арыгінальнасці, наватарства ў падыходзе да стварэння азначанага вобраза на этапе змены ідэнтычнасцей. Аб'ектыўна гэтыя праявы вызначаюцца спецыфікай ментальных характарыстык беларускага этнасу, якія, у сваю чаргу, ёсць вынік адметнага геапалітычнага становішча і ландшафту Беларусі.

Разнастайнасць тыпаў «маленькага чалавека» абумоўлена абставінамі сацыяльнага і асабовага быцця герояў беларускай прозы, яскравасць індывідуальных абліччаў — адметнасцю творчай асобы кожнага з пісьменнікаў, іх этыкі і гуманізму, эмацыянальнага, анталагічнага і інтэлектуальнага набытку. У беларускай прозе замацавалася класічная традыцыя паказу «маленькага чалавека» з яго адданасцю, дбайнасцю, уменнем цаніць простае чалавечае жыццё. Але «малыя людзі» не азначае слабыя і прыніжаныя. Яны ведаюць сваё месца на зямлі, вераць у лепшае, адмаўляюць стыхію, гвалт, знявагу як формы разбурэння жыцця.

Стварэнне жыцця як вопыту мудрага быту пачынаецца са стварэння ўласнай душы. Увагу беларускіх празаікаў прыцягваюць «малыя людзі», чыімі намаганнямі ствараліся і захоўваліся духоўныя і матэрыяльныя асновы быцця, згладжваліся вынікі катаклізмаў, на якія быў надзвычай багаты вызначаны намі перыяд (К. Чорны). Праца, часта непрыкметная, упартая, — галоўны крытэрый ацэнкі чалавека (Ядвігін Ш., З. Бядуля, Л. Калюга). «Малыя людзі» робяць свой маральны выбар у самых складаных гістарычных умовах, часта ажыццяўляючы яго на карысць захавання самай вялікай каштоўнасці — чалавечага жыцця, але не пагарджаючы пры гэтым сумленнем і годнасцю (М. Гарэцкі). Пісьменнікі ў паказе самых складаных і супярэчлівых падзей імкнуцца быць аб'ектыўнымі, бачыць праўду кожнага з бакоў і любіць сваіх герояў (Я. Колас).

Працэс тыпізацыі характарызуецца як разгортванне, давядзенне да канца тых магчымасцей, якія мастак слова заўважыў у вядомых яму рэальных людзях. Разгледжаныя намі творы адметным чынам пацвярджаюць думку, што кожнае адлюстраванае аблічча «маленькага чалавека» — тып, але разам з тым і зусім пэўная асоба — «знаёмы незнаёмец». Спецыфічнае дзівацтва героя робіцца важнай формай для раскрыцця яго «ўнутранага чалавека» як свабоднай і пануючай суб'ектнасці.

На рубяжы вякоў, пачынаючы з Першай сусветнай вайны, уступілі ў супярэчнасць кансерватызм свядомасці беларусаў і чужая ваенная машына. Гэта выявілася катастрофай для асабовага і нацыянальнага быцця герояў прозы першай трэці XX стагоддзя і справакавала дэградацыю «маленькага чалавека». Яе пачатак азначаны ў вобразах «шэрых», «палявых» людзей, якія па волі лёсу ўзялі ў рукі зброю, каб забіваць сабе падобных. Трыумф ці трагедыя чалавека-бунтара (рэвалюцыянера), вобраз якога таксама акрэслены беларускімі празаікамі, вызначаліся таксама і тым, што рэвалюцыя не толькі ламала састарэлае і аджыўшае, а паставіла пад пагрозу многія спрадвечныя духоўныя каштоўнасці — працу, уласнасць, сумленне (М. Гарэцкі).

Паводле аналізу мастацкіх тэкстаў, якія валодаюць вялікай эстэтычнай вартасцю, можна сцвярджаць, што дэструкцыя ўсё ж не набыла на вызначаным гістарычным этапе татальнага характару, паколькі яшчэ не былі размыты такія асновы нацыянальнага характару, якія самі пісьменнікі маркіруюць лексемамі «трывушчасць», «цягавітасць», здольнасць «прытарнавацца», і падмуркам якіх выступае адметны беларускі гераізм — «гераізм цярпення» (З. Бядуля).

Падзеі ў беларускай прозе азначанага перыяду асвятляюцца больш з пункту погляду вечных прынцыпаў гуманізму і сусветных законаў быцця, бо вайна 1914 года і рэвалюцыя для Беларусі ўсё ж мелі іншае грамадска-палітычнае значэнне, чым для Расіі. Таму асэнсоўваць і ацэньваць герояў у адназначных і статычных азначэннях, зыходзячы толькі з таго, у якім ён змагаецца стане, значыць скажаць іх канцэпцыю (К. Крапіва). Характарыстыкі павінны ўлічваць адметнасць і суіснаванне паэтык, тыпаў гуманізму, прасочваць той яго від, які яны прымаюць ў канкрэтны момант сюжэта. Бо сама ўскладненасць, няпэўнасць сацыяльна-палітычнай сітуацыі вяла да таго, што асоба губляла маральныя арыенціры, не набываючы ідэалагічных (А. Мрый).

У эпічных творах сцвярджаюцца сілы, з дапамогай якіх «малыя людзі» супрацьстаяць хаосу. Сярод іх — устойлівасць побыту, што ў эпоху гістарычных катаклізмаў, перамен здольна выступіць спосабам арганізацыі быцця. Аднак гэты прынцып не заўсёды мог паслядоўна рэалізавацца асобай, пра што, у прыватнасці, у беларускай прозе сведчыць такі тып «маленькага чалавека», як бежанец.

«Малыя» працаўнікі не маглі адразу радыкальна змяніць свет, а толькі выразна вызначалі свой жыццёвы шлях. Калі ў свеце не знаходзілася месца праўдзе і дабру, яны сыходзілі ў вандроўкі па ўласнай волі, захоўваючы вернасць маральным прынцыпам, з чым звязана наяўнасць такіх тыпаў «маленькага чалавека», як жабрак, старац (К. Чорны).

Як даказана навукай, у самых агульных рысах цыкл усіх складаных сістэм — ад глабальных геалагічных і біялагічных да сацыяльных, інтэлектуальных — такі: катаклізм, стабілізацыя, час адноснай дасканаласці з непазбежным наступным крызісам, які, калі не адбываюцца паступовыя пераўтварэнні, разраджаецца чарговай сацыяльна-палітычнай, духоўнай і эканамічнай катастрофай. Яе вынікам бывае альбо пад'ём на новы ўзровень развіцця, альбо дэградацыя. Эвалюцыя асобы не з'яўляецца выключэннем. З улікам гэтага ў прозе акрэсленага перыяду праводзіцца і ідэя актыўнасці «маленькага чалавека» як разбуральнай сілы (М. Гарэцкі, М. Лынькоў). Пакорлівыя выканаўцы чужой волі губляюць уяўленне пра дабро і зло і робяцца самымі вернымі служкамі таталітарызму, што, у сваю чаргу, ёсць увасабленне нясмелай мары «вінціка» — «маленькага чалавека», які пазбаўлены фантазіі і баіцца свабоды і адказнасці. Аднак мастацкіх узораў увасаблення такой тэндэнцыі няшмат, а значыць яна не была асноўнай ў эвалюцыі асобы.

Спіс выкарыстаных крыніц

1. *Лобанова, Г. И.* Эволюция нравственного сознания «маленького человека» в романах М. Осоргина 1920—1930-х годов : дис. ... канд. филолог. наук / Г. И. Лобанова. — Уфа : [б. и.], 2002. — 172 л.

2. *Ільінскі, М.* Чалавечак у штоніках: гісторыя аднае кар'еры / М. Ільінскі // Скрыжалі памяці : у 3 кн. — Мн. : Бел. кнігазбор, 2005. — Кн. 1. — С. 423—436.

3. *Мойхер-Сфорим, М.* Маленький человечек / М. Мойхер-Сфорим. — СПб. : Северо-Запад Пресс, 2003. — 510 с.

4. *Бядуля, З.* Язэп Крушынскі : раман : у 2 кн. — Кн. 1 : Збор твораў : у 4 т. — Мн. : Дзярж. выд-ва БССР ; рэд. маст. л-ры, 1953. — Т. 3. — С. 167—522.

5. *Гарэцкі, М.* Прысады жыцця : апавяданні, аповесці / М. Гарэцкі ; уклад. Т. Голуб. — Мн. : Маст. літ., 2003. — С. 313—433.

6. *Ядвігін, Ш.* Выбраныя творы / Ядвігін Ш. — Мн. : Маст. літ., 1976. — 410 с.

7. *Хьелл, Л.* Теории личности / Л. Хьелл, Д. Зиглер. — 2-е изд. — СПб. : Питер. — 2005. — 607 с.

8. *Ажэшка, Э.* Хам / Э. Ажэшка. — Мн. : Маст. літ., 2007. — 207 с.

9. *Калюга, Л.* Ні госць ні гаспадар : апавяданні і аповесці / Л. Калюга. — Мн. : Маст. літ., 1974. — 290 с.

10. *Чорны, К.* Збор твораў : у 8 т. / К. Чорны. — Мн. : Маст. літ., 1973. — Т. 3 : Раманы. — 544 с.

11. *Калеснік, У.* Усё чалавечае : літ. партр., арт., нарысы / У. Калеснік. — Мн. : Маст. літ., 1993. — С. 142.

12. *Ницше, Ф.* Сочинения : в 2 т. ; пер. с нем. / Ф. Ницше ; сост., ред. изд., вступ. ст. и примеч. К. А. Свасьяна. — М. : Мысль, 1990. — Т. 1 : Литературные памятники. — 829 с.

13. *Бердяев, Н. А.* Pro et contra / Н. А. Бердяев ; сост., вступ. ст. и прим. А. А. Ермичева. — СПб. : РХГИ, 1994. — 573 с.

14. Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя : у 4 т. / Нац. акад. навук Беларусі ; Ін-т літ. імя Я. Купалы. — Мн. : Бел. навука, 1999. — Т. 2 : 1921—1941 гг. — 903 с.

15. *Нёманскі, Я.* Творы / Я. Нёманскі. — Мн. : Маст. літ., 1984. — 598 с.

16. *Крапіва, К.* Збор твораў : у 3 т. / К. Крапіва. — Мн. : Дзярж. выд-ва БССР ; рэд. маст. літ, 1956. — Т. 2 : Проза. — 583 с.

17. *Монтень, М.* Опыты : избр. произведения : в 3 т. ; пер. с фр. / М. Монтень. — М. : Голос, 1992. — Т. 3. — 416 с.

18. *Чорны, К.* Збор твораў : у 8 т. / К. Чорны. — Мн. : Маст. літ., 1972. — Т. 1 : Апавяданні 1923—1927 гг. — 554 с.

19. *Достоевский, Ф. М.* Бесы : роман / Ф. М. Достоевский. — М. : Худ. лит., 1990. — 672 с.

20. *Солженицын, А. И.* Раковый корпус / А. И. Солженицын // Не стоит село без праведника : повести и рассказы. — М. : Кн. палата, 1990. — С. 6—360.

21. *Чорны, К.* Збор твораў : у 8 т. / К. Чорны. — Мн. : Маст. літ., 1972. — Т. 2. : Апавяданні 1928—1944 гг. — 488 с.

22. *Чайковская, В. И.* Концепция человека в современном искусстве: на материале лирико-философского направления : автореф. …дис. канд. филос. наук / В. И. Чайковская. — М. : Изд-во Моск. ун-та, 1982. — 21 с.
23. *Гарэцкі, М.* Збор твораў : у 4 т. / М. Гарэцкі. — Мн. : Маст. літ., 1984. — Т. 1 : Апавяданні // Аўт. прадм. А. Адамовіч. — 446 с.
24. *Шелер, М.* Рессентимент в структуре моралей. — СПб. : Алетейя, 1999 / Цыт. па : Проблемы религиозно-культурной идентичности в русской мысли XIX — XX веков : современное прочтение : учеб.-метод. пособие / автор-сост. Г. Я. Миненков. — Минск : БГУ, 2003. — 656 с.
25. Большой немецко-русский словарь. — 11-е изд., стереотип. — М. : Рус. яз. ; Медиа, 2004. — С. 700.
26. Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В. И. Кожевникова, П. А. Николаева. — М. : Совет. Энцикл., 1987. — 752 с.
27. *Абдзіраловіч, І.* Адвечным шляхам: Даследзіны беларускага светагляду / І. Абдзіраловіч ; прадм. С. Дубаўца. — Мн. : Навука і тэхніка, 1993. — 44 с.
28. *Гарэцкі, М.* Дзве душы. Панская сучка : аповесці ; Вясна. Рускі : апавяданні / М. Гарэцкі. — Мн. : Юнацтва, 1992. — С. 3—107.
29. *Купала, Я.* П'есы, пераклады / Я. Купала ; прадм. А. Сабалеўскага ; уклад. Л. С. Курбека. — Мн. : Юнацтва, 1992. — С. 180—252.
30. *Гроссман, В.* Жизнь и судьба : роман / В. Гроссман. — Каунас : Швиеса, 1990. — 863 с.
31. *Гусоўскі, М.* Песня пра зубра / М. Гусоўскі ; пер. на бел. мову Я. Семяжона. — Мн. : Маст. літ., 1980. — (На лацін., бел., рус. мовах).
32. *Набоков, В.* Смертная казнь: за и против [Электронный ресурс] / В. Набоков // О смертной казни. Мнения русских криминалистов. — М. : Юрид. лит., 1989. — Режим доступа: http: // lawlibrary.ru/article 1087275/html. — Дата доступа : 06. 11. 2007. — Загл. с экрана.
33. *Андреев, Л.* Рассказы / Л. Андреев. — Волгоград : Ниж.-Волж. кн. изд-во, 1979. — 368 с.

2.2 Асоба і ўласнасць у беларускай прозе першай трэці XX стагоддзя

На сучасным этапе надзвычай абвострана выявілася асноўная супярэчнасць быцця — паміж сутнасцю чалавека і яго існаваннем. Захаванне і развіццё асобы, фарміраванне яе як адзінай і ўнікальнай робіцца глабальнай праблемай, змест і канкрэтныя шляхі вырашэння якой акрэслівае стратэгія «чалавечае развіццё». Асноўныя складнікі гэтага паняцця — здароўе і даўгалецце, адукацыя, годны ўзровень жыцця. Адсюль вынікае, што

выкараненне беднасці — важнейшая задача XXI стагоддзя, а гэта, у сваю чаргу, актуалізуе праблему ўласнасці, якая можа і павінна садзейнічаць вырашэнню дадзенай задачы. Як пісаў М. Бубер, «“мець” і “быць” — словы-сімвалы. За імі стаяць два фундаментальныя тыпы адносін да свету: для фізічнага існавання трэба мець, для духоўнага — быць» [1, с. 5]. Кожны крок чалавека — гэта дзеянне, афарбаванае імкненнем мець ці быць. Феномен уласнасці — тое асяроддзе, у якім фарміруецца асоба, дзейсны фактар яе сацыялізацыі [2, с. 216]. Даследаванне праблемы ўласнасці, у тым ліку яе мастацкага ўвасаблення, у дыяхронным зрэзе здольна пашырыць вопыт наступных пакаленняў, бо, як адзначаў у свой час гісторык А. Дж. Тойнбі, чалавецтва «па сваёй прыродзе схільна да небяспечнага перабольшвання сучасных яму падзей у выніку таго, што яны важныя менавіта для пакалення, ахопленага гэтымі падзеямі» [3, с. 305].

Славянскай культуралагічнай традыцыі заўжды была ўласцівай ацэнка прыватнай уласнасці ў яе ўплыве на асобу як «гнязда жыцця, любові, нараджэння дзяцей, працы і свабоднай ініцыятывы» (І. Ільін). Прыватная ўласнасць мае сацыяльныя, псіхалагічныя, рэлігійныя карані ва ўсякім грамадстве. «Сэнс нашых садоў і палацаў (і ў той жа ступені сэнс усялякага дамагання багаццяў) заключаецца ў тым, каб выдаліць з нашых позіркаў беспарадак і пошласць і заснаваць радзіму шляхетнасці душы» [4, с. 748], — пісаў Ф. Ніцшэ. Рускія філосафы М. Бярдзяеў, С. Франк адзначалі, што ўласнасць, як і прывязанасць чалавека да зямлі, да дому, ёсць пачатак духоўны, а не матэрыяльны [2]. Прадмет уласнасці схільны выклікаць у чалавека не толькі адносіны карысці, матэрыяльнай выгоды, а маральныя і эстэтычныя пачуцці, пачуццё гістарычных каранёў, далучанасці да продкаў і папярэднікаў, трываласці быцця.

Сярод выдатных пісьменнікаў пачатку XX стагоддзя, чый творчы набытак не мог быць не ўлічаны беларускімі празаікамі, І. Навуменка называе І. Буніна. У дарожных нататках «Воды многія» Бунін разважае пра «скрыжалі Сіная», якія гучаць падзіцячы проста, але менавіта ў гэтым іх сіла і вечнасць. «Колькі разоў чалавецтва паўставала на іх, дзёрзка патрабавала перагляду…

у кашчунскім буянстве скакала вакол залатых і жалезных цяльцоў! І колькі разоў, з сорамам і адчаем, пераконвалася ў поўнай бездапаможнасці сваіх спроб замяніць сваёй новай праўдай тую, старую, як свет… простую праўду…» [5, с. 451]. І. Бунін перакананы: уласнасць бліжняга сапраўды свяшчэнная, бо зазвычай набывалася коштам жыцця цэлага яго роду.

> І таму тройчы свяшчэнная пальма, бо пасаджаная яго бацькам і таму ніяк не можа быць агульнай; свяшчэнны калодзеж, выкапаны яго дзедам, які захоўвае нейкую частачку дзеда, яго працы, яго думкі, яго душы… свяшчэнны стары дом, дзе мой бліжні жыў і хоча жыць па-свойму, ва ўсёй патаемнасці сваёй асобы, сваёй адметнасці, свайго гнязда, і дзе ён… адчувае сябе нашчадкам, прадаўжальнікам усіх тых традыцый, усёй той культуры, якая ўжо створана на месцы яго дома… [5, с. 454].

Падобныя радкі гучаць амаль па-скарынаўску. Пракопу (Я. Колас, «Адшчапенец») таксама «шкада было старога котлішча і цесных закуткаў уласнага дворыка», дзе ён «так многа пакінуў свае працы, свайго жыцця» [6, с. 116].

Сучасныя філасофскія даследаванні сведчаць, што ўласнасць — сацыяльна-культурны феномен, у якасці чаго яна ўздзейнічае на асобу як прадмет, адносіны, як права і як каштоўнасць. Уласнасць уяўляе сабой сістэму, якая валодае самарэгуляцыяй і паўтаральнасцю не толькі сваіх форм, а і тыпаў асобы, што ад іх залежаць. Варта адзначыць яшчэ адзін цікавы аспект дыялектыкі асобы і ўласнасці. Агульнавядома, што слова «асоба» паходзіць ад слова *“person”* — маска, аднак менш вядома тое, што ў прымітыўных грамадствах асоба аддзялялася ад клана як пры дапамозе маскі ў розных цырымоніях, так і пры дапамозе права асабістай уласнасці [2].

Выяўленне заканамернасцей развіцця ўласнасці і асобы дазваляе стварыць мадэль іх будучага ўзаемадзеяння, што можа дапамагчы пазбегнуць цяжкасцей на пэўных этапах развіцця грамадства, у прыватнасці, у пераходныя перыяды. Такому асэнсаванню здольна спрыяць і мастацкая літаратура. Зварот да беларускай прозы першай трэці ХХ стагоддзя — таго перыяду, змест якога вызначалі рэвалюцыйныя змены форм уласнасці, — дае магчымасць прасачыць, як уласнасць уплывае на развіццё

асобы, якія тыпы асобы ўтвараюцца пры ўзаемадзеянні яе форм і як гэтыя працэсы адбіліся ў тагачаснай мастацкай свядомасці.

У гэты час індывідуальная і грамадская ўласнасць сутыкнуліся як дзве роўныя супрацьлегласці, у тым ліку ў сваім уплыве на асобу, што няпроста паддавалася асэнсаванню. Як паказвае ўвесь папярэдні вопыт, грамадская ўласнасць спрыяе фарміраванню калектывізму, бескарыслівасці, здольнасці ахвяраваць і спачуваць, але абсалютызацыя яе вядзе да страты пачуцця гаспадара, абязлічвання, ураўнілаўкі, нівеліроўкі здольнасцей асобы. На думку М. Бярдзяева, калектывізм фарміруе сумніўны «дар пакорлівасці… асобы перад калектывам» [2, с. 218]. Індывідуальная ўласнасць фарміруе беражлівасць, пачуццё гаспадара, працавітасць, але гэтак жа можа сфарміраваць хцівасць, карыслівасць, геданізм як лад жыцця. Пытанне аб гэтай супярэчлівасці з’яўляецца часткай агульнай супярэчнасці паміж індывідуалізмам і калектывізмам. Як пісаў М. Бубер, крытыка індывідуалістычнага метаду звычайна ўзнікае на глебе калектывісцкіх тэндэнцый. Але калі індывідуалізм і сапраўды цікавіцца толькі часткай чалавека, то калектывізм проста не можа ўяўляць усяго чалавека іначай як частку; да чалавечай цэласнасці ні той, ні другі прабіцца не ў стане. Індывідуалізм бачыць чалавека толькі ў яго звернутасці да самога сябе, калектывізм жа ўвогуле не заўважае чалавека: ён бачыць толькі «грамадства» У адным выпадку чалавечае аблічча скажонае, у другім — замаскаванае. Выйсце з гэтай складанай сітуацыі філосаф бачыць у «жывым пазнанні», першым крокам якога павінна стаць абвяржэнне няпраўдзівай дылемы «індывідуалізм ці калектывізм», а першым пытаннем — пытанне аб «ісцінным» трэцім, пад чым М. Бубер разумее светапогляд, які не будзе ні вяртаннем да аднаго з названых шляхоў думкі, ні простым кампрамісам паміж імі [1, с. 230], што, напрыклад, меў на ўвазе тэзіс «урастанне кулака ў сацыялізм». Нягледзячы на тое, што адносіны савецкай улады да прыватнай уласнасці і яе суб’ектаў былі катэгарычнымі і безальтэрнатыўнымі, беларускія празаікі ў 20—30-я гады мінулага стагоддзя ў працэсе мастацкага «жывога пазнання» імкнуліся намацаць, акрэсліць абрыс гэтага «ісціннага трэцяга» ў часе, які паклікаў іх да творчасці.

Уласнасць фарміруе мноства тыпаў асобы — як псіхалагічных, так і сацыяльных, якія досыць шырока прадстаўлены ў эстэтычным плане ў творах беларускай прозы. У залежнасці ад ступені валодання ўласнасцю вылучаюцца тыпы маёмных, маламаёмных і беднякоў. У акрэслены намі перыяд паводле адносін да ўласнасці яны канкрэтызуюцца наступным чынам: рабочы, пралетарый, буржуа, капіталіст. У творах аб мінулым сустракаюцца вобразы прыгонных сялян. Распараджаюцца ўласнасцю, але не валодаюць і не карыстаюцца ёй чыноўнікі, упраўляючыя, рабочыя. Дэкласаваныя элементы, люмпены, жабракі, убогія, багамольцы, «бяссрэбранікі па перакананнях» — тыпы немаёмных [2, с. 219].

Ступень валодання ўласнасцю можа залежаць і ад псіхалагічных здольнасцей асобы (сквапны, скнарлівы, марнатраўца). Гэтая класіфікацыйная аснова адпавядае «ўнутранаму» ў асобе, часам нават біялагічнаму, інстынктыўнаму. У культурнай прасторы вядомы і тып асобы-спажыўца, мэта жыцця якога — «мець», а не «быць». Набыццё — карыстанне — знішчэнне прадмета — зноў набыццё — вось тая каштоўнасная мадэль, паводле якой ён будуе жыццё [1, с. 204]. Апазіцыю гэтай асабовай мадэлі складае тып асобы-стваральніка. З часоў «Жыцця Еўфрасінні Полацкай» у беларускую літаратуру прыйшоў тып мецэната, спонсара, дабрачынніка, які, аднак, у прозе ХХ стагоддзя па аб’ектыўных прычынах не знайшоў яскравага ўвасаблення. Між тым, беларускім пісьменнікам была не чужой думка аб тым, што «ўласнасць ёсць такі бачны вузел, у які нейкім чынам уплятаюцца… ледзь не ўсе праявы чалавечага жыцця…» [2, с. 20], што і знайшло адлюстраванне ў мастацкай прозе. У пачатку ХХ стагоддзя ў ёй пашыраны матыў эміграцыі, якім абумоўлены некаторыя асаблівасці паказу чалавека. Беднасць і беззямелле вымушалі беларусаў выпраўляцца за акіян, і яны рушылі туды, насуперак сваёй спрадвечнай прывязанасці да «першаснай тэрыторыі». Дачка Л. Андрэева ўспамінала:

> ...Мы ехалі бясконца доўга ў цвёрдым вагоне трэцяга класа, сярод нейкіх сялян з самых дрымучых куточкаў Еўропы, усе бедна, ледзь не па-жабрацку апранутыя, з дзецьмі, ні слова не разумеюць ні на якой мове, акрамя сваёй уласнай, якой, зноў-такі, не разумеў ніхто вакол... Што за сіла вымушала іх пакідаць родныя мясціны і ехаць на другі край свету? Голад і беспрасветная галеча абяздоленых батракоў [2, с. 286].

Вобраз эмігранта ўзнік як вынік мастацкага абагульнення канкрэтнай сацыяльнай з’явы. Мэты эміграцыі ў асобных выпадках розніліся. Хтосьці хацеў «чалавекам там… жыць» [7, с. 127], а хто, як Васіль (Ядвігін Ш., «Золата»), «працаваць, каб …было з чым вярнуцца ды зямлі хоць маленькі кавалак купіць, абы не цягацца ўвесь век па чужых сметніках» [7, с. 125]. Свае прычыны з’ехаць на чужыну мае Алёкса Гуронак: «пакуль… пературэцца, забудзецца» смерць яго нарачонай Прузыны. «У гэтым часе заўсёды выязджала з мястэчка некалькі чалавек у Амерыку», — канстатуе Ядвігін Ш. Іх лёс складваўся па-рознаму, аднак, як відаць на прыкладзе герояў рамана «Золата», многія ўсё ж знаходзілі магчымасць уладкавацца, а «заморскія» людзі бывалі часам лепшыя за сваіх. Гэта было адной з прычын, па якіх Зося Дубінская выправіла сына Яначку з дзядзькам Адамам у Нью-Ёрк. На складзе, дзе працуе Адам, «што пяць гадоў плата павялічваецца амаль не ўдвая». Хто праслужыў ужо дваццаць пяць гадоў, той бярэ такія грошы, што і не ведае, што рабіць з імі. Таму і адкладаюць выезд «у сваю старонку — усё тых грошаў праклятых хочацца больш сабраць, каб там зямелькі купіць і гаспадарку завесці» [7, с. 175].

М. Гарэцкі («Ціхая плынь») таксама канстатуе, што беларускія хлопцы едуць «у свет», аднак ім шанцуе менш, чым героям Ядвігіна Ш. «Шлюць яны… часцей лісты з уклонамі… чымся пяць, тры, а то хоць бы адзін рубель» [8, с. 258]. Лёс Максіма Балазевіча («Амерыканец») склаўся інакш. Ён — «заможны фермер штата Гільлінойс», які па ўласных прычынах пакінуў родны «лапік на зямным клубку». Але — вось жа прыкрасць! — ніяк не здолее «змогчы… успамінаў» аб ім. Балазевіч, відавочна, дарэмна спадзяецца, што яго суайчыннікі «здолеюць некалі… жыць практычна, як немцы». Бо стары фермер, дзядзька Эльзы, бачыць, што «туга па бацькаўшчыне пачынае выліваць з берагоў і зараз пагоніць яго з Амерыкі» [8, с. 98]. Думаецца, Гарэцкі невыпадкова абраў для свайго героя прозвішча Балазевіч (ад «балазе» — «тым больш што», «добра што»). Роздум над этымалогіяй выяўляе тое, што ў вырашэнні дылемы, як жа пазіраць на Амерыку — ці як на

новую радзіму, ці як на «нейкі этап на шляху вышукання лепшай долі ранейшай бацькаўшчыны», — «герой не меў і не мае нейкага цвёрдага падмуроўку» [8, с. 101].

Тып асобы адносна ўласнасці мае назву «рэфрэн» [2]. У беларускай прозе адным з вядучых з’яўляецца «рэфрэн» гаспадара. Ігналя Чвардоўскі (Л. Калюга, «Ні госць ні гаспадар») пераканaны: «…няма лепшага панства, як гаспадарства. <...> Гаспадар… ніякага чорта не хоча знаць. Адно да турмы не ведай дарогі» [9, с. 90-91]. У гэтым маналогу адбілася традыцыйнае стаўленне беларускіх сялян да навукі і гаспадарства, бо наша гісторыя была багатая на «заварухі» і «напасці», пэўную бяспеку ад якіх гарантаваў гаспадарскі стан. Акрамя таго, тут выяўляецца асэнсаванне ўласнасці як свабоды.

Па кантрасце з «рэфрэнам» гаспадара вылучаецца «рэфрэн» парабка, дачасніка, падзёншчыка, які па-мастацку дастасуецца да хранатопу калектывізацыі. Кулак Грамабой (К. Крапіва, «Мядзведзічы») у думках пярэчыць гарадскому ўпаўнаважанаму:

Не зраўнуеш, патом, усіх. Бог лесу не зраўнаваў, а то людзей ты зраўнуеш. Падзялі вось сёння ўсё пораўні, дык на той год зноў перадзельваць давядзецца. Бо адзін будзе рабіць ад цямна да цямна, а другі будзе чэрава грэць пад сонцам… З’есць тое, што яму выдзелілі, ды зноў яму давай [10, с. 241].

Для пераважнай большасці герояў беларускай прозы паняцці працы, уласнасці і адказнасці непадзельныя. Той жа Грамабой у адказ на пярэчанне аднавяскоўца Кухара, што ён хоць і не ляжыць, а ўжо хлеб канчаецца, заўважае: «Хто табе кажа, што ты ляжыш? …Мо, твой бацька ці дзед ляжаў, што табе ад іх нічога не засталося. Дый сям’я ж у цябе… дзяцей пяцёра» [10, с. 241].

Жонка «гнілога» Сілівона Мялава Аўгіння (М. Лынькоў, «На чырвоных лядах») нарадзіла дачку ад Аніса-шахцёра. Сілівон спрабаваў прымірыцца з крыўднымі думкамі, маўляў, «толькі звод у гаспадарцы… Але ж шула цясаў, грабільна рабіў, папраўляў страху, ставіў новы сахор у гумне… і ва ўсім гэтым знаходзіў асаблівую ўцеху, больш, як каму другому, уласцівую яму» [11, с. 387-388]. Апошняй заўвагай падкрэсліваецца, што

нерэалізаваная энергія бацькоўства сублімуецца ў героя ў энергію стварэння новых аб'ектаў уласнасці, і гэтым самым аўтар своеасаблівым чынам кампенсуе няздольнасць Сілівона выступіць у сацыяльнай ролі бацькі.

Праца — як праклящце (вынік трагічнага разрыву чалавека з Богам) ці дабро — заўсёды была ў цэнтры маральнай свядомасці беларуса, што знайшло шырокае мастацкае адлюстраванне ў нацыянальнай прозе. К. Крапіва («Мядзведзічы»), імкнучыся да праўдзівага адлюстравання вясковай рэчаіснасці, з горыччу канстатуе, што стары Верамейчык не даў каня, каб завезці скалечанага ўнука да доктара. Пры гэтым стары думаў: «Памрэ дзіця. Ну і няхай, так яно лепей. Я тут ні ў чым не вінават» [10, с. 179]. Няпроста вызначыць і характар адносін старога да сына Юзіка, які ваюе і не шле вестак. «Шкада, праўда, сына, але ж тады [калі загінуў] ведаў бы чалавек… куды пакіраваць гаспадарку» [10, с. 190]. Прыведзеныя эпізоды не пакідаюць сумненняў у тым, што працавітасць сама па сабе — не індульгенцыя на дараванне ўсіх грахоў. Ці бязгрэшны чалавек, які ўзлюбіў працу і яе плён больш, чым свайго бліжняга? Ці патрэбны ён Богу? Уласнасць сама па сабе не можа быць амаральнай, як ежа ці пітво, — праблема ў тым, на што яна скіравана. Амаральная яна тады, калі гэта асноўная мэта жыцця. Асоба, арыентаваная на валоданне рэчамі, на тое, каб «мець», на геданізм, не прэтэндуе на выключную ролю ў вобразнай сістэме беларускай прозы. Для многіх герояў быццё — гэта развіццё здольнасцей, рэалізацыя імкнення жыць у гармоніі з прыродай і грамадствам. Яны, як Хвядос (М. Лынькоў, «На чырвоных лядах»), разумеюць: «Не ў сене ж, не ў бульбе адной услада тая чалавечая…» [11, с. 364]. К. Чорны («Ноч пры дарозе») удакладняе, кажучы, што «вандроўных» пільшчыкаў цягнула к рабоце: «А значыць і к людзям, бо дзе работа, там заўсёды людзей спаткаеш» [12, с. 114].

У прозе абранага намі перыяду па-мастацку асэнсоўваюцца два пункты погляду на генезіс уласнасці. Паводле першага, уласнасць — частка чалавечай прыроды, звязаная з фізічным і духоўным «упарадкаваннем» чалавека. Яна «ўкладзена» ў чалавека, падказана яму прыродай, гэтак жа як ад прыроды

дадзены чалавеку «індывідуальнае цела і індывідуальны інстынкт». Уласнасць, як адзначаў І. Ільін, — «самая прычына людзей» [2, с. 78]. Гаспадарачы, чалавек не можа не ўключаць аб'екты ўласнасці ў сваё жыццё. Калі пасля сыходу бацькі ўпрочкі Мікіту (Я. Колас, «Адшчапенец») «першы раз у жыцці апанаваў гаспадарскі клопат», то гэта надало яму сталасці, прымусіла зірнуць вакол «гаспадарскім вокам», — кажучы словамі аўтара, «гаспадар абудзіўся ў Мікіце ва ўвесь рост» [6, с. 155]. Плённыя гаспадарскія захады вельмі ўсцешылі Мікіту і на некаторы час засланілі думкі як пра калектывізацыю, так і пра самога бацьку.

Паводле другога пункту погляду, уласнасць — гэта вынік адносін паміж людзьмі, групамі або дзяржавамі. У рамане З. Бядулі «Язэп Крушынскі» ўласнасць на зямлю якраз і вызначае характар такіх адносін, «радасцей і смуткаў людскіх».

Вяскоўцы і хутаране ўпадобіліся старасвецкім шалям... Бальшавікі забралі ўладу ў свае рукі — радаваліся вяскоўцы, сумавалі хутаране... Прыйшлі немцы — радаваліся хутаране, сумавалі вяскоўцы... Прыйшлі польскія паны — радаваліся хутаране, сумавалі вяскоўцы. Прагналі паноў — радаваліся вяскоўцы, сумавалі хутаране [13, с. 476].

М. Бахцін адзначаў, што смех такі ж універсальны, як і сур'ёзнасць, і ў ім таксама ўвасабляецца канцэпцыя свету і грамадства. У форме гумарыстычнага дыскурсу выяўляе адметны ўзаемаўплыў аб'ектаў і суб'ектаў уласнасці Л. Калюга («Незнашоныя боты»). «Бывала ў Хлюпску ўсе ў лапцях хадзілі — адзін Андрук у ботах. Вунь якая яму павага была за гэта! З самымі разумнікамі мог даступіцца пагаварыць. Шанавалі Андрука боты, шанаваў і ён іх, як вока ў ілбе… Ніколі, бывала, не ступіць на ўсю смелую, а ўсё асцярожна, памаленьку, каб падноскі раней пары не збіць». Увесну і ў асеннія дажджы шкадаваў Андрук «боты ў гразь саджаць… А зімою… Ні разу Андрук не аграшыўся, зімою ботаў не надзеў» [9, с. 72-73].

Як ужо адзначалася, шэраг мастацкіх праекцый асобы ў беларускай прозе вымагае дадаць да вылучаных М. Буберам двух універсальных тыпаў адносін да свету — «мець» і «быць» — трэцюю, уласцівую для беларусаў, іпастась быцця — «здавацца»,

неабходную для пэўнага псіхалагічнага камфорту. Гэтая з’ява неадназначна праяўляецца ў розных жыццёвых кантэкстах. Паводле М. Гусоўскага, «здавацца» прачытваецца так: «Можа, мы дома дастаткам няроўныя з некім, а на таргах прыбядняцца не ў нашай натуры…» [14, с. 68]. Так і Андруку «боты былі толькі дзеля людзей, а ў дарозе ідучы яны толькі ціснулі, мулялі і было цяжка нагам». Тады ён разуваўся. Боты «за плечы закіне і пайшоў. Волен сабе, лёгак чалавек» [9, с. 73]. Гэта прыватны прыклад таго, што ўласнасць выступае як каштоўнасць адносна патрэбнасцей асобы; у каштоўнасных жа адносінах адлюстроўваецца неадпаведнасць паміж гэтымі патрэбнасцямі і тымі рэаліямі, у якіх асоба існуе.

Гарадскія браты Крушынскія (З. Бядуля, «Язэп Крушынскі») апынуліся ў сітуацыі большай неадпаведнасці, чым герой Л. Калюгі. Аддаўшы свой дом у камхоз, часта «хадзілі-спацыравалі па вялікім падворку... і заглядалі ва ўсе закуткі… “Гаспадарчае” вока песціла кожны куток, балела за кожную адломаную цаглінку. Рупная рука прыбівала цвікамі адарваную дошку. Кожны стук малатком у цвік будзіў пачуццё ўласнасці. <...> Часта каму-колечы з братоў снілася, што прыйшла новая ўлада, у якой уласнасць — святая рэч, рэлігія» [13, с. 309]. Ужытае аўтарам двукоссе скіроўвае ўвагу на тое, што свет страчвае сваю ўстойлівасць у значнай меры таму, што губляе грамадскую значнасць «рэфрэн» гаспадара.

Творы, да якіх мы звярнуліся, у мастацкай форме пацвердзілі думку, што пэўныя элементы сістэмы ўласнасці ва ўмовах аднаго перыяду існуюць як анамалія, як выпадковае, а ў іншых — робяцца неабходнымі. Гісторыі вядомы перыяд нэпу, калі пераважала грамадская ўласнасць, а прыватная з’яўлялася мэтазгодным у канкрэтнай сітуацыі адхіленнем. «Каб жыў Ленін, дык трымаўся б за нэпу. Добрая была і разумная, гэта самая нэпа!» [15, с. 199] — чытаем у З. Бядулі. Айцу Палікарпу (К. Крапіва, «Мядзведзічы») належыць такі маналог:

> Вось і гандаль, вось і канцэсіі замежныя, вось і заводы пачалі ў арэнду здаваць. …Бальшавікі ступяць крок назад… яно і лягчэй народу дыхаецца. Цяпер і мужычкоў… не так прыціскаюць, як з развёрсткай бывала [10, с. 285-286].

«…Няма нэпа без дабра…» — адзначаў у 1922 годзе ў апавяданні «Сорак саракоў» М. Булгакаў [16]. Праўда, з бальшавіцкага пункту погляду нэп выглядае інакш. Карнейчык (К. Крапіва, «Канец дружбы») прызнаецца, што, калі яго абвясцілі, «месца сабе не знаходзіў. Плакаў ад крыўды. “Здрэйфілі… Паспрабавалі, не выходзіць гладка, — і назад”» [17, с. 60]. Аднак сёння відавочна, што нэп быў не толькі вымушаным, а і знарочыстым паслабленнем «дыктатуры пралетарыяту», каб даць магчымасць выявіцца ўсім «антыпралетарскім плыням і элементам» і пасля «назаўсёды “зліквідаваць” сродкамі ўзмоцненае зноў тае ж самае “дыктатуры пралетарыяту”. Гэта і спраўдзілася, асабліва ў дачыненні да сялянства, усе творчыя, актыўныя, самадзейныя (паводле бальшавікоў — “капіталістычныя”) элементы якога, падахвочаныя і проста… справакаваныя да гэтага нэпам, пазней далі багатае жніво славутае крывавае “ліквідацыі кулацтва як класа”» [18, с. 291]. Акрамя таго, час нэпа якраз і быў тым часам, калі нацыянальным культурам была дэкларавана магчымасць развівацца, выяўляючы ўсе свае творчыя патэнцыі (праўда, для таго, каб потым зліць іх у адну культуру). Аднак пазней «крывавае жніво было сабранае і тут… у часе змагання з “нацыянальнымі ўхіламі”, “нацыянал-дэмакратызмам”, “нацыянал-фашызмам і г. д» [18, с. 291].

Гэтыя тэндэнцыі знайшлі мастацкі адбітак у аповесці Я. Коласа «Адшчапенец». Пісьменнік, карыстаючыся прыёмам «перададзенай трыбуны», з абурэннем гаворыць пра тое, што «падзялілі ўсіх на кулакоў, сераднякоў, беднякоў, батракоў, калгаснікаў і не калгаснікаў, навыдумлялі нейкіх рупараў і кулацкіх падпявалаў» [6, с. 198]. Той, хто яшчэ ўчора быў «абаротлівы, кемлівы чалавек, спрытны гаспадар» [6, с. 98], сёння, «можа, і рад быў бы пайсці ў калгас, ды яго не прымуць, бо ён пазбаўлены голасу. Можа, і вышлюць яго» [6, с. 111].

Л. Калюга («Цеснаватая куртачка») знешне стрыманы і спакойны, калі паведамляе, што муж Тэклі Мятліцкай ужо два месяцы «на казённым хлебе», а ўвосень 30-га года, калі «ішло на рэчку ў халоднай восеньскай вадзе абрусы мыць Банькоўскіх вяселле», на вакзал на калгасным кані везлі і самую Тэклю.

«Назусім яна з дзецьмі ехала адгэтуль» [9, с. 26]. Ды што там нейкая Тэкля, калі нават святы Мікола ва ўспрыманні Пракопавага Мікіты («Адшчапенец»), — «кулацкі рупар і падпявала» [6, с. 115]. Ужо з прыведзеных прыкладаў відаць, у якой ступені радыкальныя змены форм уласнасці ўплываюць на генезіс тыпаў асобы. Асабліва выразна выяўляецца тэндэнцыя «распаўсюджаны тып — анамальны тып». Як адзначалася вышэй, зрабіўся адхіленнем ад нормы «рэфрэн» заможнага селяніна.

«…Мужыку што важней за ўсё? — задаецца пытаннем К. Крапіва ў п’есе «Канец дружбы» (1933). — Зямлю ў свае рукі забраць. А там — рабочы на заводзе, мужык — на зямлі: кожны раскашуецца як сам хоча» [17, с. 17]. Гэтыя словы належаць Лютынскаму, які, бясспрэчна, выступае ў творы пратаганістам. Бацька Лютынскага раскашаваў на сваёй зямлі нядоўга, і, хоць паспеў стварыць культурную гаспадарку, гэта не пазбавіла яго ад раскулачвання. Ніякая ўлада ў той зменлівы час не была выключэннем у сваіх адносінах да зямельнага пытання. М. Булгакаў («Белая гвардыя») піша пра чуткі аб зямельнай рэформе, «якую меўся ажыццявіць пан гетман», а таксама пра «патаемныя мужыцкія думкі аб тым, што ніякай гэтай панскай свалачной рэформы не трэба, а патрэбная тая вечная, чаканая мужыцкая рэформа:

— Уся зямля мужыкам.

— Кожнаму па сто дзесяцін.

— Каб ніякіх памешчыкаў і духу не было.

— І каб… праўдзівая гербавая папера з пячаткай — ва ўладанне вечнае, спадчыннае…— Каб ніякая шпана з Гораду не прыязджала патрабаваць хлеб…

— Ну-с, такой рэформы шаноўны гетман ажыццявіць не мог. Ды і ніякі чорт яе не зробіць.

Былі тужлівыя чуткі, што адолець гетманскую і нямецкую навалу могуць толькі бальшавікі, але ў бальшавікоў свая навала…» [19, с. 68].

Якраз пра яе і піша ў сваім лісце да сына стары Лютынскі: «чакаў я подпіркі на старасці, вось і падперлі мяне…» [17, с. 30]. Эпісталярныя элементы — распаўсюджаны мастацкі сродак у літаратуры гэтага перыяду, а рэакцыя адрасата на іх —

яскравы сродак яго характарыстыкі. У адрозненне, напрыклад, ад Сымона Карызны, Лютынскі не можа «плюнуць бацьку ў вочы, узяць старога за горла… сваімі рукамі», бо добра разумее, «хто яму акулачыцца памог», «угаворваў бацьку ў калгас ісці, спадзеючыся, што кулак сапраўды-такі можа ўрасці ў сацыялізм» [17, с. 30]. Пабыўшы ўпаўнаважаным на нарыхтоўках, Лютынскі пачынае губляць упэўненасць, што з вёскай увогуле робіцца тое, што трэба… Гэты ж матыў гучыць у дыялогу герояў рамана «Мядзведзічы»: «…зараз таварышы ўсё падраўнуюць», — кажа Каржакевіч. «Каб жа яны падраўноўвалі ды ўгору, з багацейшымі, дык я ім бы яшчэ і падзякаваў, а то ж яны ўніз раўнуюць», — адказвае яму Верамейчык [10, с. 207]. Тым не менш, К. Крапіва («Што мне рупіць») таксама мусіў, паводле тагачаснай ідэалагічнай парадыгмы, канстатаваць, што прыватная ўласнасць «сёння ў закутку душы кулацкай, у мазгах перараджэнца і апартуніста, у “двайной бухгалтэрыі” растратчыкаў і ў спрытных руках злодзея; рвач і разгільдзяй, лятун і прагульшчык — гэта яе пестуны» [10, с. 437]. Перад намі своеасаблівая галерэя тыпаў, у аснове якой ляжыць запатрабаванае «новым» грамадствам вульгарызаванае ўяўленне пра залежнасць асобы ад гэтага тыпу ўласнасці. Сцвярджаючы, аднак, што «сілы вельмі няроўныя, вынікі бойкі вядомы загадзя…» [10, с. 437], пісьменнік не зусім шчыры ў пафасе адмаўлення ўласнасці, бо рэальна свет не можа жыць без яе, «калі толькі ён “не паставіць сябе ў адносіны поўнай абыякавасці да даброт, не стане на шлях… аскезы”, што наўрад ці можа быць запатрабаваным і ўвогуле дасягальным» [2, с. 4]. І сапраўды, рэальную ступень дэструкцыі, абумоўленай татальным вынішчэннем прыватнай уласнасці і звязаных з ёю сацыяльных тыпаў, можна ацаніць толькі сёння. Як казаў адзін з герояў рамана З. Бядулі, адметны мастацкі тып, «чалавек без знакаў прыпынку»: «і не трэба пераскакваць і абмінаць гістарычных шляхоў як праз гнілыя калоды пабачым што з усяго гэтага выйдзе» [15, с. 87]. Сучаснае грамадства церпіць страты з той прычыны, што на тэрыторыі «перамогшага сацыялізму» ў свой час не быў сфарміраваны сярэдні клас, тая «нязначная меншасць», якая,

на думку А. Дж. Тойнбі, «стварыла сённяшні свет» [3, с. 278] і ад будучыні якой залежыць сёння лёс усіх краін. У соцыуме, дзе асноўнай мэтай паўстае развіццё асобы, уласнасць разглядаецца як сродак удасканалення і развіцця. Гэта заўсёды ўсведамлялася перадавымі прадстаўнікамі грамадства. І. Бунін пісаў: «Я быў пазбаўлены пачуцця ўласнасці, але як я марыў часам пра багацце, пра цудоўную раскошу, пра ўсялякую свабоду і ўсе цялесныя і душэўныя радасці, спалучаныя з імі!» [20, с. 102].

Паўнапраўным удзельнікам своеасаблівага міжкультурнага «дыялогу» творцаў з’яўляецца Я. Колас. Варта звярнуцца да эпізода аповесці «У палескай глушы», у якім Турсевіч і Лабановіч вядуць спрэчку аб сэнсе жыцця. Безумоўна, нельга ігнараваць меркаванне Турсевіча, што «чалавек жыве дзеля дабра, для служэння праўдзе, каб ствараць нейкія вартасці жыцця і каб быць карысным для іншых» [21, с. 82]. Яно, заўважым, лічылася выключна правільным ва ўмовах панавання папярэдняга ідэалагічнага модусу. Аднак вельмі важна і тое, каб асоба інтэрыярызавала гэтыя каштоўнасці, што і прачытваецца ў словах Лабановіча, якія доўгі час лічыліся сведчаннем яго грамадскай нясталасці, аднак надзвычай змястоўныя ў агульначалавечым плане: «…жыве чалавек для таго, каб у жыцці як можна болей вывудзіць карыснага і прыемнага для сябе» [21, с. 83]. У адказ на пярэчанні Турсевіча Андрэй працягваў настойліва сцвярджаць:

> «…прынцып адзін для ўсіх. Справа толькі ў тым… якімі дарогамі ісці і як разумець гэты прынцып. Але каго ты ні возьмеш… усе яны выходзяць з таго ж самага прынцыпу. Не трэба толькі змешваць мэту з тымі дарогамі, якімі гэта мэта дасягаецца» [21, с. 83].

Надзвычай яскравы «маніфест» уласнасці выкладзены У. Караткевічам у рамане «Каласы пад сярпом тваім» Яго каштоўнасць у абраным намі кантэксце бачыцца ў тым, што пісьменнік разглядае матэрыяльныя каштоўнасці як спосаб набыцця духоўных: «Галоўнае, самае першае ў кожным народзе было тое, як ён урабляе палі, будуе дарогі, наводзіць масты, якія машыны стаяць на яго фабрыках і, урэшце, як ён зарабляе і выдаткоўвае гэты самы “агідны метал”» [22, с. 232].

Адносіны ўласнасці ў пэўнай ступені з’яўляюцца крытэрыем, меркаю асобы. Многіх герояў Л. Калюгі — як Юстапа Заблоцкага («Фармазонскія грошы») — звычайныя «грошы не любілі» [9, с. 62]. Таму Юстап захацеў разжыцца на фармазонскія, за якія можна што хочаш купляць, а потым яны зноў да цябе вернуцца. Але, паводле сюжэта, Юстап спазніўся са сваім рашэннем. Інакш і быць не магло, бо і пісьменнік, і яго героі належаць да таго народа, які не шукаў незаробленага хлеба, хаця б аднойчы пераканаўшыся, як «Трахім — штучны чалавек», што «дарагі лёгкі хлеб» [9, с. 30].

Тое, што ўласнасць — адзін з асноўных фактараў фарміравання, станаўлення асобы, перадумова яе індывідуальнасці, відаць на прыкладзе Язэпа Крушынскага, які праходзіў свае жыццёвыя ўніверсітэты ў дзядзькі-ўласніка. Вобраз Крушынскага — складаны, супярэчлівы, падлягае неадназначнай ацэнцы крытыкі, але, бясспрэчна, адзін з найбольш жывых і цікавых вобразаў рамана З. Бядулі. Настаўніца Стэфка паважае Язэпа за энергію і руплівасць: «Гэта такі чалавек, што, здаецца, жалезную сцену праб’е, калі толькі яму трэба будзе» [13, с. 517]. «Селянін, як усе сяляне, але разумны чалавек!» [13, с. 179] — лічаць многія з вяскоўцаў. Між тым, наўрад ці характарыстыка «як усе сяляне» праўдзівая адносна Язэпа Крушынскага. Гэта яскрава выяўленая «буржуазная натура», да таго ж у яе асноўнай іпастасі, да якой адносяцца «адважныя авантурысты, заснавальнікі капіталізму» (у процівагу натурам «мяшчанскім», шэрагі якіх складаюць, у сваю чаргу, «панылыя, памяркоўныя і акуратныя клеркі») [2].

У «Заўвагах» да перавыдання рамана ў 1953 годзе адзначалася: «крытыкі РАППа, прывыкшыя да спрошчанага, схематычнага паказу кулака як класавага ворага, які вечна ходзіць з нажом і абрэзам і ў кожнай рэпліцы сам выкрывае сябе, не зразумелі вобраза Крушынскага і доўгі час вінавацілі З. Бядулю ледзь не ў ідэалізацыі кулака. Аўтар... не мог згадзіцца з падобнай крытыкай і адказаў на яе ў прадмове да другога выдання:

Я павінен зазначыць, што ўсе героі рамана і іхнія ўчынкі ўзяты мной непасрэдна з жыцця. Бадай усе натуршчыкі сябе пазнаюць. Цікава яшчэ тое,

што пазнаюць сябе і такія, якіх я зусім не ведаў і не меў на ўвазе. Таксама многія з чытачоў у правінцыі знаходзяць сваіх Язэпаў Крушынскіх і дзівяцца, скуль я іх ведаю...» [13, с. 524].

Іншымі словамі, З. Бядуля адказаў, што ён у вобразе Крушынскага тыпізаваў характэрную з'яву рэчаіснасці. Як бачым, постаць Крушынскага была аб'ектыўна запатрабавана эпохай і атрымала ў спадчыну ўсе яе «радзімыя плямы». Аднак Крушынскі — носьбіт не толькі заганных рыс, уласцівых перыяду першапачатковага накаплення капіталу. У ім увасобіліся і станоўчыя рысы асобы эпохі капіталізму: рост самасвядомасці, большая ступень свабоды адносна прадметаў уласнасці; накапленне матэрыяльных і духоўных каштоўнасцей. Прадметы ўласнасці робяцца прадметамі гонару і прэстыжу, аб чым сведчыць інтэр'ер «салона» Крушынскіх, дзе болей за ўсё адчувалася «душа панскага дома» [13, с. 216].

Па аб'ектыўных прычынах тып прадпрымальніка (яго асяроддзе — «сярэдні клас», незалежна ад паходжання) не знайшоў шырокага ўвасаблення ў беларускай прозе першай трэці XX стагоддзя. Таму асаблівую цікавасць уяўляе раман З. Бядулі, дзе ў індывідуалізаванай мастацкай форме прадстаўлены аб'ектыўныя характарыстыкі асоб такога тыпу: «ініцыятыўная дзейнасць у мэтах атрымання прыбытку: свабода і аўтаномнасць эканамічных рашэнняў, асабовая рызыка і асабістая адказнасць за вынікі гаспадарання, уменне прагназаваць сітуацыю» [2, с. 201]. Аднак складаны лёс твора, абумоўлены адсутнасцю сістэмы эканамічных адносін, аптымальнай для асоб прадпрымальніцкага тыпу, не дазволіў пісьменніку лагічна завяршыць лінію сацыяльнай і эстэтычнай эвалюцыі дадзенага вобраза. Між тым, яго каштоўнасць падкрэсліваецца высновай «Льва Талстога» пра «гамункулюса» — «новага чалавека», у якім была б частка і Драчыка, і Крушынскага…

Той ці іншы тып асобы ў залежнасці ад формы ўласнасці зазвычай эвалюцыянуе наступным чынам: «распаўсюджаны тып — анамальны тып — распаўсюджаны тып» [2, с. 215]. Аднак гэтая тэндэнцыя не была рэалізавана ў паслякастрычніцкую эпоху. Распаўсюджаны тып-«рэфрэн» гаспадара, зрабіўшыся

анамальным тыпам, быў знішчаны, у тым ліку фізічна (раней мы адзначалі, што тэндэнцыя выяўлялася ва «ўсечаным» варыянце: распаўсюджаны тып — анамальны тып). З гэтай прычыны ў рамане паказана, што дзейнасць Крушынскага абумоўлена ў асноўным асабістымі здольнасцямі. Ён можа «ствараць нешта новае, яму ўласцівы ініцыятыва, самастойнасць, знаходлівасць, здольнасць да нестандартных рашэнняў. Ён — пасрэднік ва ўстанаўленні сацыяльных адносін паміж людзьмі» (іншае пытанне — куды павінен быў скіраваць З. Бядуля гэтыя адносіны — *А. Б.*), «яму належыць сувязная роля паміж людзьмі ва ўмовах рынку» [2, с. 201]. Важкай матывацыяй у прадпрымальніцкай дзейнасці Крушынскага паўстае імкненне не да марнавання, а да захавання і памнажэння багацця, прадмета ўласнасці. Патрабаванні капіталістычнай сістэмы рэалізуюцца ў такіх адмоўных асабовых рысах, як эгаізм, сябелюбства, хцівасць. Іх пачалі лічыць прыроджанымі якасцямі. З сюжэта вынікае, што Крушынскі мог мець такія біялагічныя схільнасці, але наўрад ці ў цэлым яго вобраз варта лічыць адмоўным.

Разам са змяненнем прадмета ўласнасці чалавек развівае свае эмоцыі, здольнасці, пачуцці, выпрацоўвае новыя якасці. Аднак абсалютызацыя грамадскай уласнасці вяла да дэфармацыі асобы, яе сацыяльнай трагедыі, чым з’явілася раскулачванне. «Хаця “кулацкасць” многіх, — піша Я. Колас, — проста непаразуменне адно» [6, с. 145]. Пракоп Дубяга («Адшчапенец») гаворыць да цялушкі: «Зробіш ты мяне, воўчае мяса, кулаком! А карысці з цябе — кот наплакаў…» [6, с. 96]. Нездарма напярэдадні калектывізацыі вяскоўцы забіваюць скаціну, «п’юць, гуляюць, як перад пустым канцом, прагульваюць і зводзяць гаспадарку» [6, с. 99], бо надыходзіць час, у якім «батракі — самае пачэснае… званне» [6, с. 193]. Прыметай уласнасці як прадмета з’яўляецца магчымасць быць «сваім», што ўяўляецца надзвычай значным ва ўмовах «перакуленага» свету. Цімоху («Адшчапенец») ягоны «хутарок быў так дораг… асабліва цяпер, калі становішча… яго няпэўнае, невыразнае, цёмнае і страшнае» [6, с. 146].

Аб’ектыўныя законы грамадскага развіцця на беларускай глебе часам набывалі спецыфічныя рысы. «…Пачаўся ў ваколіцы падзел на багатых і бедных… <...> …але класавае пачуццё не мела патрэбнага развіцця... Мудрагельны, сплецены ланцуг крэўнасці... быў гэтаму адной з галоўных перашкод. Кулак-дзядзька ўціхамірыць часам злосць пляменніка-бедняка пудам жыта ці асмінай бульбы. Багаты кум заткне глотку беднага кума тым, што дасць яму каня на дзень...» [13, с. 233].

Калі чалавек губляе маральную, духоўна-інтымную сувязь з прадметам уласнасці, адбываецца агульны крызіс і матэрыяльнай, і духоўнай сферы. Бабка Цынклета (Я. Колас («Адшчапенец») абураецца: «Што гэта за калгас? Чалавек працаваў, стараўся, а цяпер нагналі скаціны і кормяць яго кормам, і самі, як вусені, ядуць яго дабро…» [6, с. 197].

Як ужо адзначалася, усе канцэпцыі генезісу ўласнасці даследчыкі ўмоўна падзяляюць на дзве групы. Прыхільнікі першай лічаць уласнасць прыроджанай якасцю чалавека, другой — з’явай культуры, г. зн. выяўленнем маралі, эканомікі, права. Беларуская проза даследуемага намі перыяду засведчыла разнастайныя праявы двайной маралі, цесна звязаныя з праблемай уласнасці. З. Бядуля нездарма робіць акцэнт на тым, што пасля Кастрычніка для гарадскіх братоў Крушынскіх «ранейшая ганьба —“дзеці лёкая” — зрабілася… пэўнай апорай» [13, с. 311]. Бацька-лёкай ператварыўся ледзь не ў героя-пралетарыя ці рэвалюцыянера. Я. Колас («Адшчапенец») таксама не абмінае ўвагай таго, што ў сучасную яму эпоху «ў кожнага свая справядлівасць, свая праўда. Класавая справядлівасць» [6, с. 190]. Зменай форм уласнасці абумоўлены асобныя прыметы «перакуленага свету» і ў рамане «Язэп Крушынскі»: «Свет перакуліўся. Яўрэі пайшлі ў земляробы. У сінагозе — клуб...» [15, с. 147].

Уласнасць як адносіны выяўляецца ў шэрагу варыянтаў. Першы: можна валодаць прадметам уласнасці і не быць уласнікам. Другі: можна быць уласнікам, але валодаць прадметам толькі «умопостигаемо». Трэці — найбольш спрыяльны для асобы — валодаць прадметам уласнасці і рэальна, і «умопостигаемо» [2].

На этапе калектывізацыі ён здаваўся утапічным. «Адзін гаспадар» у рамане «Язэп Крушынскі» скардзіцца: «Вось як пачнуць на сходзе гаварыць, дык здаецца... толькі ў калгасе мне і жыць. А як... трэба ў агульны кацёл усё тое, што нажыў, дык нейкі страх нападае...» [15, с. 208]. Сам Крушынскі «адчуваў, што быць цяпер гаспадаром вялікага абшару зямлі — тое самае, што быць гаспадаром ветру ў полі» [13, с. 206]. Пракоп Дубяга (Я. Колас, «Адшчапенец») сумна зазначае, што ўсё жыццё «збіраў дабро, як крумкач косці» [6, с. 103]. Яго жонка пагаджаецца: «Невялікае шчасце быць цяпер багатым» [6, с. 101].

Прырода чалавека патрабуе ўласнасці двух тыпаў. Адзін — на сродкі жыцця, другі — на сродкі вытворчасці, капітал. Першы тып уласнасці выключае іншыя, другі выключэння не патрабуе. Славутыя «перагібы» ў ажыццяўленні калектывізацыі якраз і вытлумачваюцца занядбаннем — ці элементарным няведаннем — гэтага прынцыпу. «А калгас будзе. Абагулім тваю карову, авечкі, свінню з парасятамі» [6, с. 183], — абяцае Пракопаў Мікіта старой Цынклецe.

Уласнасць выступае як права асобы на выбар адпаведнага віду дзейнасці, самавыяўленне і свабоду. У шэрагу твораў праводзіцца думка, што «ў калгасе такім гаспадаром, як на сваім хутары, ты не будзеш і сваім адумам нічога зрабіць не здолееш. І працаю, здабыткам яе па-свойму не пакруціш» [6, с. 148]. (Дарэчы, Якуб Колас з уласцівым яму гумарам паказаў перавагі хутарскога гаспадарання праз надзвычай красамоўную дэталь: у калгасе няма такіх кілбас, як гэта, «скручаная ў дзве столкі… якою можна было б падперазаць самага тоўстага чалавека» [6, с. 149].) Справядлівасць уласнасці не толькі ў тым, каб адну форму замяніць другой, якая адпавядае інтарэсам больш «перадавога» класа [6, с. 183], — для яе справядліва тое, што спрыяе развіццю асобы, яе ўдасканаленню. Адной з генеральных дамінант у тэксце аповесці Я. Коласа «Адшчапенец», без перабольшвання, выступае лексема «самакрытыка». Празмерная самакрытыка — паказчык неадэкватнай, заніжанай самаацэнкі асобы, таго, што асабовая індывідуальнасць не развіваецца. Духоўны ж прагрэс канкрэтнай асобы, на думку

А. Дж. Тойнбі, нясе з сабой больш істотны сацыяльны прагрэс, чым іншы спосаб дасягнення гэтай мэты.

Эканамічныя адносіны павінны быць «ачалавечаны» [2, с. 216]. Беларускія пісьменнікі бачылі іх гуманізацыю ў раздзяленні працы, якое развівае пэўныя схільнасці асобы. Пракопа Дубягу («Адшчапенец») ва ўзорным калгасе ўражвае «новы гаспадарскі дабрабыт», залог якога — правільна «арганізаваць рабочую сілу, кожнага паставіць на сваё месца» [6, с. 126]. На думку К. Крапівы, «паставіць чалавека на месца» — вялікая справа. Менавіта з гэтай прычыны, лічыць ён, на свеце перавядуцца калі-небудзь дурні. Сатырык упэўнены, што «дурань не столькі прыродная з’ява, колькі сацыяльная: кожны дурань, калі яго паставіць на сваё месца, перастае быць дурнем. Дурань, узяты сам па сабе… не смешны, як не можа быць смешным дрэва або камень. Дурань бывае смешным толькі ў сувязі з яго сацыяльнай функцыяй. Дурань таму і блішчыць здалёк, што знаходзіцца не на сваім месцы… і чым вышэй гэтае месца, тым смяшней выглядае дурань, тым далей ён відаць» [10, с. 437]. К. Крапіва выказвае надзею на тое, што «мы хутка зусім дасканала навучымся ўлічваць здольнасці і падрыхтаванасць чалавека да тае ці іншай працы» [10, с. 437].

Вытворчыя адносіны ў дрэнна арганізаваным калгасе нагадваюць класавыя ў першабытным грамадстве, дзе рабы выконвалі аднастайную працу, не ведаючы сваіх сіл, здольнасцей, сфер іх магчымага прымянення. У такой сітуацыі нават станоўчая перамена застае іх знянацку і выклікае неўразуменне. Змест рэфлексій розных па характары і маёмасным становішчы герояў аповесці Я. Коласа «Адшчапенец» зводзіцца да наступнага: асоба бяспраўная, калі яна страчвае магчымасць выявіць сябе праз адносіны ўласнасці. «На сваёй гаспадарцы… сам сабе галава, сам сабе загадчык і камандзір… А ў калгасе… Парабак — не парабак, батрак — не батрак, а волі свае не маю» [10, с. 155]. Між тым, чалавек павінен быць суб’ектам, а не толькі аб’ектам пераўтварэнняў, інакш яны не маюць сэнсу і поспеху.

Усякая форма ўласнасці можа ўплываць на асобу і станоўча, і адмоўна. У ідэале асоба павінна мэтазгодна вызначаць формы

ўласнасці, а не падпарадкавацца ім. Аднавяскоўцы «адшчапенца» Пракопа Дубягі небеспадстаўна асцерагаюцца, што ў калгасе «адзін будзе працаваць, а дзясятак туляцца ад работы», таму «перш за ўсё патрэбна цвёрдая рука. Трэба кожнага на работу паставіць ды прымусіць зрабіць. А свае меркаванні і сваю волю прыйдзецца ў кішэньку схаваць» [6, с. 183]. Адзначаючы, што наведаная ім «гаспадарка — дзівіцца трэба», Пракоп разам з тым бачыць, што «тут як бы нешта людзі згубілі», «сабою і сваім часам не могуць распараджацца, як хочуць» [6, с. 147-148]. Вось таму, калі «ў паветры запахла рэвалюцыяй сельскай гаспадаркі, калі была выкрыта да канца існасць кулацтва і азначаны яго лёсы» [6, с. 145], у сялян усё ж цьмелі некаторыя надзеі, што «калектывізацыя не адбудзецца або пойдзе нейк іншым шляхам» [6, с. 153], перадусім негвалтоўна. Іх жыццёвую мудрасць і талерантнасць у адносінах да перамен Я. Колас увасобіў у словах Пракопа Дубягі: «Ну, раз вы хочаце ў калгас — ідзіце сабе… Не замінай жыць, хто хоча жыць пановаму… Ну, жывеце сабе як хочаце, а я пагляджу…» [6, с. 159]. Іншая справа, што палітыка калектывізацыі, выкараняючы індывідуальнае, не прадугледжвала, нават гіпатэтычна, ніякага «ісціннага трэцяга» шляху.

Жыццёвы матэрыял, што кладзецца ў аснову твора, заўсёды вядзе аўтара за сабой, і часам ён прыходзіць зусім не да той высновы, да якой імкнуўся. Асабліва натуральная такая з’ява для эпох з рухомай, яшчэ няўстойлівай жыццёвай рэальнасцю, што добра відаць на прыкладзе лёсу палітыкі хутарызацыі. У 1924 годзе Пленум ЦК КПБ(б) рэкамендаваў дазволіць сялянам свабодна выбіраць форму землекарыстання і запатрабаваў не перашкаджаць іх выхаду на хутары, але ў 1929 разгарнулася масавая прымусовая калектывізацыя і палітыка хутарызацыі была асуджана [23]. Логіка рэалістычнага мастацкага мыслення прывяла ў гэты час К. Чорнага, як пісьменніка-псіхолага і філосафа, да стварэння вобраза хутараніна. У аповесці «Лявон Бушмар» увасобіліся аўтарскае разуменне таго, што працэс абнаўлення чалавека складаны і доўгі, і пільная ўвага да героя, якому «цяжка перарабіцца адразу. Можна думаць і гаварыць

іначай, а сам чалавек доўга будзе ранейшым… <...> …сваімі дарогамі будзе хадзіць чалавек, пакуль узыдзе ўвесь на дарогі іншыя» [24, с. 36]. Бушмар — «чалавек натуральны», чыю свядомасць цяжка назваць высокаразвітай. Яму не проста разабрацца ў той сітуацыі, якая складваецца вакол: «…от нешта такое прыйдзе, пара гэтакая, калі неяк гэта ў яго зробіцца, ён сам пра гэта пастараецца, тады будзе нешта іншае…» [24, с. 38]. Відавочная ключавая роля ў гэтым дыскурсе лексемы «сам»: Бушмар — прамы нашчадак тых беларусаў, якіх нішчымная глеба і прырода-мачыха прывучылі да бязмежнага цярпення і гатоўнасці да ўсякай працы.

> Калі Бушмар служыў яшчэ ў войску, ён нудзеў па гэтым жыцці. Тут [на хутары] быў для яго цэнтр свету… цяпер толькі жыў, больш, можа, як хто тут заклапочаны ўпартым сваім змаганнем з зямлёй… <...> …ладзіў і ладзіў удала, што пакінуў яму бацька [24, с. 38].

Сярод лясоў і палёў Лявон павесялеў, стаў вастрэйшым на слова. У аповесці недэкларатыўна, але выразна вызначаны адносіны пісьменніка да таго, што беднасць — не тая аснова, на якой грунтуецца разнастайны дабрабыт чалавека. «…Калі чалавек кожны дзень у голадзе і холадзе, дык тут ужо ўсякія межы і ўстанаўленні руйнуюцца» [24, с. 33], — разважае герой, у канцэпцыі вобраза якога ўвасоблена, на думку крытыкаў эпохі сацрэалізму, «чалавечая гісторыя бесчалавечнасці» [25, с. 437]. Гэта пацвярджае меркаванне, што пафас аповесці не толькі ў асуджэнні і канчатковым развянчанні ўласніка. Хутар — хата — зямля — вось тыя складнікі «прадметнасці» (І. Ільін), якія ўвасоблены ў шэрагу твораў беларускай прозы і адкрываюць чалавеку вочы на яго ўкаранёнасць у «тканіну» свету, на тую адказнасць, якая з гэтым звязана, і на тыя абавязкі, якія з гэтага вынікаюць. Хутар як аб’ект побыту і з’ява быцця функцыянуе ўжо не адно стагоддзе, яго вобраз у мастацтве набыў разнастайныя грані і не заўсёды дапускае «пераклад» на мову логікі.

Асэнсаванне пачуцця ўласнасці фарміруе псіхіку чалавека і яго сацыяльныя якасці. Праз прызму ўласнасці, як адзначалася, могуць быць выяўлены і погляды на праблему справядлівасці:

усякая яе форма, якая спрыяе развіццю асобы, не можа лічыцца несправядлівай. Абедзве гэтыя тэндэнцыі адбіліся ў вобразе «муляра-мастака», па прозвішчы Лапко (Я. Колас, «Адшчапенец»), які ў сваёй дзейнасці ўнікаў штампаў, «стараўся даць штонебудзь новае, арыгінальнае» [6, с. 135] і лічыў, што калі «добра будзе — вось табе і прэмія» [6, с. 139]. Да таго ж, «Лапко наогул быў чалавек лагодны, адзыўлівы на чужое гора» [6, с. 143], — меў якасць не надта ўласцівую «новым людзям» і сам усведамляў гэта, самакрытычна сцвярджаючы: «Трэба быць цвёрдым. А я — як кісель». З пункту ж погляду Пракопа Дубягі (а ў ім бясспрэчна адбілася пазіцыя аўтара-гуманіста), «каб такія людзі былі… то лёгка было б жыць на свеце… Вярнуся, успомню, што ў калгасе ёсць такія людзі… і мне будзе весела, і ахвота знойдзецца ў калгасе працаваць» [6, с. 161].

Адзін з тыпаў, які мае непасрэдныя адносіны да праблемы ўласнасці, — злодзей. Гэты тып «маленькага чалавека» досыць распаўсюджаны ў беларускай прозе і характарызуецца неадназначнасцю аўтарскага стаўлення да яго, што абумоўлена характарам традыцыйных побытавых уяўленняў, а таксама разнастайнасцю сродкаў стварэння вобраза, дзе далёка не апошнюю ролю адыгрывае гумар. Дзеля справядлівасці адзначым, што мяжа паміж зладзеямі і «так сабе людзьмі», ды нават і «добрымі», у творах беларускіх празаікаў (пэўна, як і ў жыццёвай рэальнасці) не заўсёды выразная (Л. Калюга, «Іллюк-даследчык»):

> У нас такія парадкі, кінь толькі дзе ля сцежкі сякеру ці сахор, дык самы лепшы, павяроны чалавек прыбярэ, абы ўгледзеў. Дома такі прытулак узятай рэчы дасць, што спалі таго добрага чалавека, дык і на папялішчы свайго жалезца не знойдзеш, як ні капайся. А што каб усё цалкам назад вярнуць, дык і думаць не трэба — хацецца не будзе [9, с. 44].

Відавочна, Л. Калюгу, як і М. Зарэцкаму, блізкая думка, што не будзе і не павінна быць у новым грамадстве нейкіх спецыяльных, рафінаваных «новых людзей» Імі будуць людзі, якія жывуць тут і зараз. Таму яго так цікавіць у сваіх героях зараджэнне новых адносін да жыцця. Вясковы ж, «свой», «тутэйшы» злодзей — гэта хутчэй адмысловы тып дзівака,

прысутнасць якіх у свеце неабходная, каб надаваць яму раўнавагу паміж дабром і злом. Бадай, ніводзін з пісьменнікаў не абышоў увагай вобраз селяніна, які, падобна да старога Наздрэйкі ў рамане К. Крапівы «Мядзведзічы», меў дрэнную звычку «прыбіраць (праўда, драбніцу толькі), калі што ў каго дрэнна ляжыць» [19, с. 162]. Хочацца ў сувязі з гэтым звярнуць увагу на адзін з забабонаў, ужыўшы менавіта рускамоўную форму гэтага слова — «предрассудок», паколькі яно бліжэйшае да этымалогіі («то, что предшествовало рассудку, рациональному познанию мира», «пред-знание»). Паводле яго, людзі не павінны падбіраць выпадковых рэчаў, каб не «падабраць» разам з імі ліхога лёсу. У гэтай сувязі ўзнікаюць некаторыя алюзіі. Цыпрук Ярэмчык (З. Бядуля, «Язэп Крушынскі») падабраў на дарозе выкінуты кантрабандыстамі скрутак з дыхтоўным адрэзам матэрыі, пасля чаго селяніну няпроста было даказаць пагранічнікам, што ён ніякіх адносін да кантрабанды не мае. «Няхай цяпер хоць куча золата ляжыць на дарозе, яй-права, маці, не буду чапаць», — зарокся пасля гэтага Цыпрук [13, с. 380]. Непажаданая ў жыцці, гэтая інтрыга ў мастацкім творы паспрыяла ажыўленню эпічнага дзеяння. Падобны матыў праводзіць праз вобраз Карнілы («Знак бяды») В. Быкаў, аднак надае яму адметнае маральна-філасофскае напаўненне. Карніла падабраў нават неўзарваную бомбу, прадвызначыўшы гэтым самым свой трагічны лёс… Можа, такая празмерная зборлівасць сапраўды не на карысць беларусу і несумяшчальная з любоўю да бліжняга і яго шчасцем, дзеля чаго чалавек пакліканы ў гэтае жыццё?

Пра тое, што вобраз злодзея выходзіць за побытавыя рамкі, сведчыць і апавяданне З. Бядулі «Злодзей» Прыгадаем, што І. Кант пісаў пра асобу ў тэрмінах «проста характар» ці «ўнутраны (маральны) характар» Чалавек валодае характарам, калі ён кіруецца цвёрдымі, устаноўленымі для сябе прынцыпамі — «максімамі». Безумоўна, больш камфортна ажыццяўляць міжасабовыя зносіны тады, калі маеш уяўленне, чаго чакаць ад чалавека. Злодзей Ліканор — надзвычай адметны, варты павагі

герой З. Бядулі, паколькі яго «максімы» надзвычай цвёрдыя. Красці Ліканор быў ахвотнік, а «справядліва хлеб зарабляць» ніяк не спакушаўся. Адно ўводзіла гэтага чалавека ў прыкрасць: каб меў розум, як красці больш абачліва, то сусед бы яго не злавіў! На строгае суседава запытанне-сцвярджэнне «Ну, дык не будзеш болей красці? Абяцаеш мне?» Ліканор, які «выглядаў вялізарнай гнілой бручкай», ціха адказаў: «Не!». З рэакцыі Кастуся на такую выснову прасвечваецца аўтарскі гуманізм: «Які ён акуратны, не фальшывы чалавек! — сказаў Кастусь… Ён лёг пад крушняй з нейкай лёгкасцю на душы» [26, с. 33-34]. Пэўны штрых да вобраза злодзея дадаў К. Крапіва ў апавяданні «Вось тут і пішы». Адрозніваецца яго герой Янка ад Бядулевага Ліканора тым, што «працуе… як і ўсе іншыя людзі: арэ, косіць, малоціць, колькі там ёсць чаго, але спрытней і ахватней за ўсё ён крадзе. Ты яго… хлебам не кармі, а ўкрасці дай. Нават наадварот: чым менш корміш яго хлебам, тым больш ён будзе красці. А дзеля таго, што карміць яго хлебам ніколі ніхто не збіраўся і карміцца ён павінен сам, дык крадзе Янка без канца й без меры» [27, с. 106]. Трэба сказаць, што асноўная думка, праведзеная праз гэтую сюжэтную лінію, можа быць выказана прымаўкай «Голад ілжэ і крадзе», з чаго вынікае: К. Крапіва тыпізуе адлюстраваную жыццёвую з’яву і намацвае яе сацыяльныя карані. Але разам з тым вобраз злодзея мае і індывідуальныя рысы, у тым ліку адметны кодэкс: «У вёсцы, у блізкіх суседзяў, красці асцерагаўся», апрача дробязі, што дрэнна ляжала, «але часта і аддаваў, калі ў яго пра гэта пыталіся» [27, с. 107]. З местачковым Янкелем Янку звёў агульны інтарэс: адзін крадзенае прадаваў, а другі купляў. Аднак, таксама маючы ўласны «кодэкс» — «Што вінен, то аддаць павінен», — Янкель аднойчы нахабна яго парушыў, не дадаўшы за авец чатыры рублі. Янка вельмі дасціпна аддзячыў свайму «дабрадзею»: украў з Янкелевага хлява чорную карову, зрабіў на ёй мелам белыя лапіны і ўночы прадаў Янкелю за пяцьдзесят рублёў… Разумеючы сацыяльную заганнасць паводзін свайго героя, К. Крапіва тым не менш належным чынам ацэньвае яго асабовыя якасці, у першую чаргу дасціпнасць як зброю

ўстанаўлення справядлівасці. У гэтых адносінах вобраз-тып уздзенскага злодзея Янкі мае карані ў архетыпе махляра (круцяля, ашуканца).

Асаблівым чынам ставіліся на Беларусі да пакраж у панскім лесе. У беларускай мастацкай свядомасці пачынаючы з сярэднявечча (М. Гусоўскі, «Песня пра зубра») замацаваліся адносіны да гэтай з'явы, якія дагэтуль сфарміраваліся ў штодзённай, побытавай свядомасці:

> Жыць па старым запавеце: «Не ўкрадзеш у пушчы —
> Грэх не адпушчан», — лічылі ў народзе за гонар [14, с. 97].

«Культавым» творам беларускай прозы першай трэці XX стагоддзя ў гэтых адносінах з'яўляецца апавяданне Я. Коласа «Малады дубок». Разважаючы пра пэўную долю рызыкі, Андрэй Плех суцяшаў сябе: «…хто ў лесе не злодзей, той дома не гаспадар». Аўтар праз учынкі і маўленне сваіх герояў праводзіць думку: не ўсякая пакража — злачынства. «Ну, украў, ну, ссек, хай цябе ліха сячэ; ды не рабі ж ты на здзек чалавеку», — гаварыў сам сабе ляснік Максім Заруба, замятаючы «сляды неўпільнованага злодзея» [28, с. 44]. Андрэй, які зрабіў такое пекла на душы лесніка, зусім не збіраўся чыніць з яго ніякага здзеку. Ён быў упэўнены: «…у лесе красці не грэх. Гэта не тое, што залезці да чалавека ў хату… А князя чорт не возьме…» [28, с. 47]. Нават сам пан ляснічы ў фінале апавядання гаворыць Плеху: « …то які ж бы ты быў гаспадар, каб не краў у лесе?» [28, с. 49]

Нехта з вялікіх адзначаў, што каштоўнасць душы вызначаецца не здольнасцю высока ўзносіцца, але здольнасцю быць упарадкаванай заўжды і ва ўсім. Учынак Андрэя ўнёс разлад у душы абодвух герояў. Пацярпела не толькі матэрыяльнае становішча Максіма, але і чалавечая годнасць, калі аб'ездчык беспадстаўна абвінаваціў яго ў хаўрусе з парубшчыкам. «Зладзюга! Лес крадзеш, сам канцы хаваеш! — як гад, сіпеў аб'ездчык» [28, с. 52]. Слова «злодзей», ужытае ў экспрэсіўна-ацэначнай форме, узмацніла абуральную несправядлівасць гэтай ацэнкі — і Максім узбунтаваўся.

Псіхалагічны стан Андрэя Я. Колас характарызуе словамі «моташна», «свет нямілы», «згрызоты»; думкі пра загубленага ім чалавека «так моцна стамілі яго душу». Часам здаецца, што Колас бязлітасны да свайго героя. Так, калі Андрэй хаваў у хляве дубовыя камлюкі, свіння «спакойна ляжала ў сваім бярлогу і, здавалася, ніколечкі не дзівілася, як бы даўно ведаючы, што і чалавек часамі бывае не лепшы за яе» [28, с. 53]. І ўсё ж пасля таго, як герой, адчуўшы сябе не трывіяльным лясным злодзеем, а вялікім злачынцам, што ўласнымі рукамі загубіў чалавека, прызнаўся ва ўсім пану ляснічаму і прасіў не караць Максіма, пісьменнік пагаджаецца: «…Андрэй сапраўды не такі вінаваты, як гэта крычыць яму кожную хвіліну чулае сумленне» [28, с. 60]. Разам з тым у творы выразна акрэслены матыў асабістай свабоды і адказнасці: ты можаш быць гаспадаром у сваёй хаце, у панскім лесе, уласным лёсе, але твая свабода заканчваецца там, дзе яна пачынае абмяжоўваць свабоду іншага чалавека.

Вобраз ляснога «злодзея паняволі» знайшоў адлюстраванне і ў творчасці М. Лынькова «На чырвоных лядах». Хведар Жаранок заўважыў, як сусед «здымаў колы… старанна квэцаў каланіцай па восях, змазваў ступіцы… каб жа нідзе не рыпелі часам», здагадаўся: «Эге, ды ты, браце, рыхтуешся няйначай як да панскага лесу… <…> Няхай шанцуе, Лявон. <…> Каб жа яму ўжо собіла як… Дзіва, сам, як рыба, б’ецца, ледзь каня вот набыў» [29, с. 392].

Ствараючы падобныя калізіі, пісьменнікі карыстаюцца разнастайнымі кампазіцыйнымі і моўна-выяўленчымі сродкамі, што дазваляе ўстанаўліваць адносіны сувязі-адштурхоўвання паміж тыпалагічнымі з’явамі розных літаратур. Вось карціна пакарання злодзея ў рамане М. Лынькова «На чырвоных лядах»: «Людзі жыліліся, аж пот цурчэў з спацелых твараў». Білі злодзея, узнімалі яго за рукі і ногі, ускідвалі і «кідалі ўніз на бярвенні… Людзі змарыліся, і па ўсяму відаць было, што пачалі яны даўно». Рахунак да злодзея быў немалы: і за крупы, і за курэй, і за авечак, і проста дзеля «ведай нашых». А асабліва за тое, што краў у сваіх: «Каб гэта ўжо на старане дзе бадзяўся ці па ярмалках самапрадкі пёр. Дык жа не…» [29, с. 356].

Старыя, «не то спачуваючы, не то шкадуючы, ківалі галовамі». Людзі, што білі, «ўрэшце… знясілелі. Выцершы рукавамі спацелыя твары, кінулі кій, адышлі воддаль і… нібыта саромеліся сваёй справы… гаварылі ўжо зусім аб іншым» [29, с. 356].

Асабліва жорсткае пакаранне спасцігала канакрадаў, бо конь для селяніна быў не проста маёмасцю, а даваў магчымасць жыць і выжываць у самых складаных жыццёвых варунках. (Дарэчы, у многіх «вясковых» творах беларускай літаратуры збожжа называецца словам «дабро», а скаціна — «набытак», як у Старым Запавеце). І страта каня была ні больш ні менш стратай кармільца. Баранок, у якога ўкралі каня (М. Лынькоў, «На чырвоных лядах»), «не мог вытрымаць свайго гора сам-насам… ішоў па вёсцы… расказваў пяты, дзясяты, дваццаты раз… і ў гэтым ён меў нейкую сабе палёгку» [29, с. 160]. Наздрэйкаў сын Даніла, на думку вяскоўцаў, быў не з тых, хто б «каня адважыўся ўкрасці», хоць сам хлопец «мялаваты, трохі гультаяваты, да гаспадаркі не вельмі здатны…» [29, с. 162]. Для гэтага мала было зладзейскай «вудылі» — трэба было быць нягоднікам… Асабліва пераканаўчы ў гэтых адносінах сон Хомкі (М. Гарэцкі, «Ціхая плынь»):

> Ці не дзіўна вам, што герой наш плача ўва сне па скалечанай кабыле, а не па маці, жорстка зняважанай бацькавым біццём? А ці ведаеце вы, што мець кабылу было найсаладзейшаю думачкаю ўсяе сям'і цераз доўгі час? На тое, каб ужыццёвіць гэтую салодкасць, пайшлі недаспаныя раніцы дзяцей, што бегалі ў грыбы, збіраючы іх на продаж і рызыкуючы трапіць пад бізун панскага аб'ездчыка. На тое пайшла яешанка самага вялікага свята, бо дзеля грошы на кабылу яйкі ехалі на Зэлікавым возе ў Оршу ці ў Смаленск… Слова «кабыла» спыняла лішнюю чарку ў паветры край самага роту і ставіла яе назад на стол. Дык ці можна раўнаваць з кабыліным калецтвам матчыны слёзы і матчына выццё пад бацькавымі кулакамі — такія звычайныя з'явы ў штодзённым асмолаўскім жыцці? Ці ж не сын свайго бацькі, ці ж не сын свае маці герой наш, калі найгарчэй плача ён ува сне па сваёй скалечанай кабыле? [8, с. 291].

Тое, што стаўленне беларусаў да свойскай жывёлы выходзіць за межы матэрыяльных разлікаў, сведчаць многія творы беларускай літаратуры. Пракоп (Я. Колас, «Адшчапенец») ідзе

ў хлеў. «Скаціна лагодна, кожная на свой манер, вітае гаспадара простымі аднаскладовымі гукамі, што адпусціла для іх скупая прырода». Асноўнаю прычынаю Пракопавага візіту «было якраз жаданне палюбавацца на сваю жывёлу» [6, с. 97]. Ды і не дзіва: «...якая ўдалая цялушачка! Ну, як родная дачка!» [6, с. 159]. Падобнае стаўленне да свойскай жывёлы, да коней заўважае А. Пашкевіч і ў фінаў («Успаміны з паездкі ў Фінляндыю»).

Рускі філосаф І. Ільін адзначаў, што ўсякае чалавечае жыццё і культура мае тры вялікія асновы, тры законы духу: свабоду, любоў і прадметнасць. З іх неабходны ўсе, і ўсе ўзаемаабумоўліваюць адна адну. Людзі павінны выхоўвацца «да сардэчнай і прадметнай свабоды». «Жыць прадметна — азначае звязаць сябе (сваё сэрца, сваю волю, свой розум, сваё ўяўленне, сваю барацьбу) з такой каштоўнасцю, якая надасць жыццю вышэйшы, апошні сэнс» [30, с. 398—400]. Імкненне да рэалізацыі падобнай мадэлі ўвасабляе Міхал з паэмы Я. Коласа «Новая зямля». Ужо сам сэнс назвы твора па-мастацку маркіруе вылучаную І. Ільіным стратэгію: «Мы павінны выхаваць у сабе… новае пачуццё ўласнасці — напоўненае воляю да якасці, палепшанае хрысціянскім пачуццём, асэнсаванае творчым інстынктам, сацыяльнае па духу і патрыятычнае па любові…» [30, с. 383]. Рэалізацыі сваёй жыццёвай стратэгіі — «купіць зямлю, прыдбаць свой кут, каб з панскіх выпутацца пут» — Міхал падпарадкуе ўсю сваю істоту і ўклад сваёй сям’і. Аднак было б памылковым папракаць героя ў сквапнасці, бо зямля-ўласнасць для яго — сродак асабовага самасцвярджэння і самаажыццяўлення. У гэтым сэнсе яна паўстае як агульначалавечая каштоўнасць і стымул духоўнага прагрэсу асобы. Міхал пераканаўчы ў сацыяльнай ролі бацькі, бо, дбаючы пра лёс сваіх сыноў, не збіраецца спыняцца на набыцці зямлі і разумее, што веды, адукацыя — гэта сіла, здольная «счапляць» быццё ў самыя пераломныя яго моманты: «Які ж то грунт? Зямля, навука…» [31, с. 322].

Прага героя-беларуса да набыцця ўласнай зямлі можа быць таксама часткова вытлумачана з пункту погляду індывідуальнай тэорыі асобы А. Адлера, у прыватнасці, яго канцэпцыі

«фікцыйнага фіналізму» [32, с. 181-182], якая ўвасабляе ідэю аб тым, што паводзіны чалавека падпарадкаваны мэтам, вызначаным ім самім адносна сваёй будучыні. Паводле А. Адлера, нашы асноўныя мэты з'яўляюцца фіктыўнымі, іх адпаведнасць рэальнасці нельга ні праверыць, ні пацвердзіць (як, напрыклад, наяўнасць вечнага райскага жыцця). Таму, выступаючы арыенцірам у штодзённым жыцці, фіктыўныя мэты могуць быць як карыснымі, так і небяспечнымі для асобы. Суб'ектыўнае чаканне таго, што можа адбыцца, лічыць вучоны, больш значна ўплывае на асобу, чым мінулы вопыт, бо яе паводзіны вызначаюцца мэтай, якая існуе ў актуальным успрыманні будучага. Таму нават калі нашы мэты насамрэч фіктыўныя, яны аказваюць вялікі ўплыў на асабовае імкненне да дасканаласці, цэласнасці, перавагі — з'яўляюцца «канструктыўнай» фікцыяй і даюць адчуванне «прадметнай напоўненасці». На жаль, натуральная мэта селяніна — стаць гаспадаром уласнай зямлі — у першай трэці XX стагоддзя па аб'ектыўных прычынах не ажыццявілася. І ўсё ж, як сведчыць логіка мастацкага мыслення беларускіх пісьменнікаў, суб'ектыўна-асабовае і аб'ектыўна-каштоўнаснае вымярэнні ўласнасці непадзельныя ў сваёй гуманістычнай значнасці.

Свой творчы ўклад у асэнсаванне адносін асобы і ўласнасці зрабіў Ц. Гартны, які яшчэ да рэвалюцыі 1917 года стварыў у многім аўтабіяграфічны цыкл вершаў пра гарбара. Ведаючы жыццё і побыт людзей гэтай прафесіі, Ц. Гартны ўзнавіў праўдзівыя карціны іх працы і жыцця. У цэнтры ўвагі пісьменніка — вобраз перадавога рабочага. Цяжкая яго праца, але ён поўны веры ў лепшыя часы. Як адзначалася ў свой час, герой Гартнага, прадстаўнік іншага сацыяльнага слою, класа пралетарыяў, глядзіць на свет значна больш шырока і ўпэўнена, чым, скажам, герой-мужык у Я. Купалы. Рабочы ў творах Гартнага не проста прыкладае фізічныя намаганні ў працы, а імкнецца прыкласці і свае творчыя сілы. Вырашэнне вострых пытанняў дарэвалюцыйнага быцця пісьменнік паставіў у прамую сувязь з ажыццяўленнем сацыялістычнай рэвалюцыі. Ц. Гартны робіцца адкрывальнікам новых тэм і вобразаў і ў прозе, у прыватнасці, вобраза рабочага,

пралетарыя, і — заканамерна — рэвалюцыянера. Жыццё і побыт пецярбургскіх і рыжскіх рабочых складаюць адну з шырокіх карцін яго рамана «Сокі царіны». Пісьменнік звяртаўся да самых надзённых праблем свайго часу, мала ці зусім не распрацаваных матываў і тэм, чым у пэўнай ступені рыхтаваў якасна новы скачок у паскораным развіцці беларускай літаратуры. Аднак вобразы «новых людзей» з прычыны іх схематызму і спрошчанасці не зрабіліся творчай удачай пісьменніка і не вытрымалі выпрабавання часам [25, с. 371-372]. Талент Ц. Гартнага найпаўней выяўляўся там, дзе ён абапіраўся на традыцыі роднай літаратуры і мастацкі вопыт народа. Я. Нёманскі (раман «Драпежнікі») досыць шырока і грунтоўна паказвае не толькі сялянскі побыт, а і жыццё рабочых шклозавода пана Ляскоўскага. Па жабрацкіх умовах яны амаль не адрозніваюцца. У яшчэ больш жудасных абставінах знаходзяцца гарадскія рабочыя гарбарні Імрота ў Мінску. Дзякуючы плённаму спалучэнню прыватнага, грамадскага і палітычнага ў асноўных сюжэтных лініях твора, Я. Нёманскі стварыў пераканаўчыя вобразы-характары рабочага гуты Піліпа Рыгорчыка, маладога гарбара Сёмы Каца, майстра Паўла Зыкава (рэвалюцыянера-прапагандыста Гаўрылы Росяка). Апошні вобраз у савецкім літаратуразнаўстве падлягаў крытыцы за тое, што пісьменнік нібыта парушаў логіку развіцця характару героя, што выяўлялася ў каханні Зыкава-Росяка да Зосі (дарэчы, гэтае імя ўзыходзіць да значэнняў «жыццё», «жывая», «жыццярадасная») [33]. Але якраз гэтая лінія і дадае паўнаты і жыццёвасці вобразу «новага» чалавека, рабочага і рэвалюцыянера.

Вывады

Такім чынам, уласнасць, якая ўзнікла першапачаткова як натуральная, прыродная з'ява, паступова трансфармавалася ў сацыяльную, падобную да многіх складаных інстытутаў чалавека. Яна фарміравалася як норма паводзін, як традыцыя, як сацыякультурны феномен і ў славянскай, у тым ліку беларускай, культурнай традыцыі асэнсоўваецца перадусім з гуманістычных пазіцый, што, нягледзячы на неспрыяльны грамадскі кантэкст, знайшло адлюстраванне ў змястоўна-фармальных кампанентах прозы І. Буніна,

М. Булгакава, Я. Коласа, К. Чорнага, З. Бядулі, М. Лынькова, Л. Калюгі і іншых пісьменнікаў.

З'яўляючыся аб'ектыўна існуючай грамадскай з'явай, уласнасць разам з тым — прадмет патрэбнасці, інтарэсу, матыву дзейнасці асобы, чым вытлумачваецца мноства сфарміраваных на яе эвалюцыйнай глебе асабовых тыпаў — як сацыяльных-псіхалагічных, так і мастацкіх.

Для прааналізаваных намі твораў характэрна тое, што ў іх амаль няма «сацыяльных тыпаў у чыстым выглядзе», пераважаюць амбівалентныя характары як вынік прызнання аўтарамі складанасці і ўнутранай супярэчлівасці чалавека, шматкроць акумуляванай супярэчлівасцю эпохі (З. Бядуля, Я. Колас, К. Чорны, М. Гарэцкі, Л. Калюга). Міждысцыплінарны падыход да даследавання асабовай праблематыкі дазволіў вылучыць у празаічных творах акрэсленага намі перыяду мастацкія тыпы, абумоўленыя адносінамі да ўласнасці, іх індывідуальныя, сацыяльныя і маральныя характарыстыкі, асэнсаваць эстэтычную значнасць і адметнасць, у тым ліку праз стварэнне тыпалагічнага кантэксту.

Выяўляючы пэўную агульнасць ідэйна-эстэтычнай пазіцыі ў стварэнні канцэпцыі асобы і пэўных мастацкіх тыпаў, рускія і беларускія пісьменнікі ўвасабляюць у многім адметныя творчыя рашэнні, што можа быць вытлумачана спецыфікай рыс нацыянальнага характару, адрозным планам «дзяржавы і палітыкі», нераўназначнай сацыяльнай стратыфікацыяй. Таму тыпалагічная сувязь вобразаў падтрымліваецца не толькі кантактнымі адносінамі, але і сувязямі па кантрасце.

У беларускай літаратуры першай трэці XX стагоддзя знайшлі мастацкае адлюстраванне многія праблемы, звязаныя са зменай форм уласнасці (ваенны камунізм, нэп, калектывізацыя), у выніку якой асоба страчвала права на свабоду самавыяўлення, магчымасць вызначаць свой лёс (З. Бядуля, Я. Колас, К. Крапіва).

Адрознасцю і разнастайнасцю форм уласнасці, у сваю чаргу, абумоўлена шматстайнасць культурных узораў грамадства, у тым ліку нацыянальных, да якіх у поўнай меры адносяцца і мастацкія тыпы. Найбольш распаўсюджаны з іх у беларускай прозе першай трэці XX стагоддзя вобраз селяніна ў такіх яго іпастасях, як бядняк і «гаспадар» — «прадметны чалавек». «Рэфрэн» гаспадара ў часы сацыялістычных пераўтварэнняў на вёсцы трансфармаваўся ў вобразы «багатыроў», а то і «ворагаў» — сераднякоў і кулакоў, «кулацкіх падпявалаў», у стварэнні якіх празаікі часта мусілі кіравацца дакладна вызначанай сацыялагічнай схемай. Аднак у супрацьвагу гэтаму ў творах многіх аўтараў дзейнічае прыём «перададзенай трыбуны», калі сваю пазіцыю пісьменнік дэлегуе герою, часта адмоўнаму паводле тагачаснага ідэалагічнага модусу. Гэта ўласціва творчай манеры К. Крапівы, М. Лынькова, Я. Коласа.

Мастацкі тып рабочага, пралетарыя акрэслены (Ц. Гартны, Я. Нёманскі), але па аб'ектыўных прычынах не з'яўляецца распаўсюджаным у беларускай прозе азначанага перыяду, у адрозненне ад рускай; гэта ж адносіцца і да вобраза люмпена.

Мастацкай разнавіднасцю вобраза бедняка можна лічыць вобразы селяніна-эмігранта (Ядвігін Ш.) і злодзея (З. Бядуля, Я. Колас, М. Лынькоў,

К. Крапіва, Л. Калюга). Вобраз злодзея натуральным чынам уключаецца ў парадыгму мастацкіх тыпаў, вылучаных у сувязі з праблемай уласнасці, і адметна праецыруецца на плоскасць нацыянальнага характару.

Значным творчым дасягненнем з'яўляецца стварэнне З. Бядулем у рамане «Язэп Крушынскі» вобраза асобы капіталістычнага тыпу, супярэчлівага і жыццёва пераканаўчага.

Ва ўмовах татальнай «самакрытыкі» празаікі пакінулі за сваімі героямі права на «няпоўную шчырасць» (Я. Колас) як апошняе сховішча цэласнасці асобы ў час яе гвалтоўнага адчужэння ад уласнасці як матэрыяльнай і духоўнай сутнасці быцця.

Выяўленне заканамернасцей развіцця ўласнасці і асобы дазваляе стварыць мадэль іх будучага ўзаемадзеяння, што можа дапамагчы пазбегнуць цяжкасцей на пэўных этапах развіцця грамадства, у прыватнасці, у пераходныя перыяды. Такому асэнсаванню, разам з філасофіяй, здольна спрыяць і мастацкая літаратура.

Спіс выкарыстаных крыніц

1. *Бубер, М.* Два образа веры : пер. с нем. / М. Бубер ; под ред. П. С. Гуревича [и др.]. — М. : Респ., 1995. — 464 с.

2. *Захарова, Л. Н.* Собственность и личность : дис. … д-ра философ. наук / Л. Н. Захарова. — Тюмень : [б. и.], 1998. — 239 л.

3. *Тойнби, А. Дж.* Цивилизация перед судом истории : сборник : пер. с англ. / А. Дж. Тойнби. — 2-е изд. — М. : Айрис-пресс, 2003. — 592 с.

4. *Ницше, Ф.* Сочинения : в 2 т. ; пер. с нем. / Ф. Ницше ; сост., ред. изд., вступ. ст. и примеч. К. А. Свасьяна. — М. : Мысль, 1990. — Т. 1 : Литературные памятники. — 829 с.

5. *Бунин, И. А.* Собрание сочинений : в 6 т. / И. А. Бунин ; редкол.: Ю. Бондарев [и др.] ; подготовка текста и коммент. А. Бабореко ; ст.-послесл. А. Саакянц. — М. : Худ. лит., 1988. — Т. 4 : Произведения 1914—1931. — 703 с.

6. *Колас, Я.* Адшчапенец / Я. Колас // Збор твораў : у 7 т. — Мн. : Дзярж. выд-ва БССР ; рэд. маст. літ., 1952. — Т. 6. — С. 93—202.

7. *Ядвігін, Ш.* Выбраныя творы / Ядвігін Ш. — Мн. : Маст. літ., 1976. — 410 с.

8. *Гарэцкі, М.* Прысады жыцця : апавяданні, аповесці / М. Гарэцкі ; уклад. Т. Голуб. — Мн. : Маст. літ., 2003. — С. 313 — 433.

9. *Калюга, Л.* Ні госць ні гаспадар : апавяданні і аповесці. — Мн. : Маст. літ., 1974. — 290 с.

10. *Крапіва, К.* Збор твораў : у 3 т. / К. Крапіва. — Мн. : Дзярж. выд-ва БССР ; рэд. маст. літ., 1956. — Т. 2 : Проза. — 583 с.

11. *Лынькоў, М.* Над Бугам : апавяданні, аповесці, урыўкі з рамана / М. Лынькоў ; уклад. З. Пазняк. — Мн. : Маст. літ., 2002. — 446 с.

12. *Чорны, К.* Збор твораў : у 8 т. / К. Чорны. — Мн. : Маст. літ., 1972. — Т. 1 : Апавяданні 1923—1927 гг. — Мн. : Маст. літ., 1972. —554 с.

13. *Бядуля, З.* Язэп Крушынскі : раман : у 2 кн. / З. Бядуля // Збор твораў : у 4 т. / Дзярж. выд-ва БССР ; рэд. маст. літ. — Мн. : Маст. літ., 1953. — Кн. 1 ; Т. 3. — С. 167—522.

14. *Гусоўскі, М.* Песня пра зубра / М. Гусоўскі ; пер. на бел. мову Я. Семяжона. — Мн. : Маст. літ., 1980. — (На лацін., бел., рус. мовах).

15. *Бядуля, З.* Язэп Крушынскі : раман : у 2 кн. / З. Бядуля // Збор твораў : у 5 т. — Мн. : Маст. літ., 1989. — Кн. 2 ; Т. 5. — С. 5—249.

16. *Булгаков, М.* Рассказы / М. Булгаков. — М. : Полиграфия, 1988. — С. 6—28.

17. *Крапіва, К.* Выбраныя творы : у 2 т. / К. Крапіва — Мн. : Маст. літ., 1986. — Т. 2 : П’есы. — 622 с.

18. *Адамовіч, Ант.* Да гісторыі беларускае літаратуры / Ант. Адамовіч. — Мн. : Выдавец ІП Зміцер Колас, 2005. — 1 464 с.

19. *Булгаков, М.* Белая гвардия ; Мастер и Маргарита : романы / М. Булгаков ; предисл. В. И. Сахарова. — Минск : Маст. лит., 1988. — 670 с.

20. *Бунин, И. А.* Собрание сочинений : в 6 т. / И. А. Бунин ; редкол.: Ю. Бондарев [и др.] ; подготовка текста и коммент. А. Бабореко ; ст.-послесл. А. Саакянц. — М. : Худож. лит., 1988. — Т. 5 : Жизнь Арсеньева. Тёмные аллеи : рассказы 1932—1952. — 639 с.

21. *Колас, Я.* На ростанях : трылогія / Я. Колас. — Мн. : Юнацтва, 1981. — 702 с.

22. *Караткевіч, У.* Збор твораў : у 8 т. / У. Караткевіч. — Мн. : Маст. літ., 1989. — Т. 5 : Каласы пад сярпом тваім : раман : у 2 кн. — Кн. 2. — 527 с. — Змяшчае : Зброя : аповесць.

23. *Гуркоў, У. С.* Хутар / У. С. Гуркоў // Этнаграфія Беларусі : энцыкл. / рэдкал. : І. П. Шамякін (гал. рэд.) [і інш.]. — Мн. : БелСЭ, 1989. — С. 518.

24. *Чорны, К.* Збор твораў : у 8 т. / К. Чорны. — Мн. : Маст. літ., 1973. — Т. 4. : Аповесці. — 5—93 с.

25. История белорусской советской литературы / ред. И. Я. Науменко [и др.]. — Минск : Наука и техника, 1977. — 776 с.

26. *Бядуля, З.* Апавяданні / З. Бядуля ; уст. арт. : І. Кудраўцаў. — Мн. : Нар. асвета, 1973. — 160 с.

27. *Крапіва, К.* Збор твораў : у 6 т. / К. Крапіва. — Мн. : Маст. літ., 1997. — Т. 2. : Апавяданні, фельетоны, памфлеты, артыкулы / прадм., камент. С. Лаўшука. — 479 с.

28. *Колас, Я.* Нёманаў дар / Я. Колас. — Мн. : Маст. літ., 2003. — 431 с.

29. *Лынькоў, М.* Над Бугам : апавяданні, аповесці, урыўкі з рамана / М. Лынькоў ; уклад. З. Пазняк. — Мн. : Маст. літ., 2002. — 446 с.

30. Проблемы религиозно-культурной идентичности в русской мысли XIX—XX веков : современное прочтение : учеб.-метод. пособие / автор-сост. Г. Я. Миненков. — Минск : ЕГУ, 2003. — 656 с.

31. *Колас, Я.* Новая зямля / Я. Колас. — Мн. : Нар. асвета, 1975. — 336 с.

32. *Хьелл, Л.* Теории личности / Л. Хьелл, Д. Зиглер. — 2-е изд. — СПб : Питер. — 2005. — 607 с.

33. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: www.takzovut.ru/femalenames-z-page9.html. — Дата доступа: 28.08.2011. — Загл. с экрана.

2.3 Канцэпцыя творчай асобы і творчасць як умова асабовага быцця героя

Канцэпцыя творчай асобы з’яўляецца неад’емнай часткай канцэпцыі асобы ўвогуле. А без разумення таго, якое месца ў мастацкім свеце пісьменніка займае чалавек-творца, немагчыма цэласна асэнсаваць аўтарскую канцэпцыю чалавека і свету. Даследаванне беларускай прозы першай трэці XX стагоддзя ў сувязі з традыцыямі рускай і сусветнай класікі дазваляе выявіць найбольш значныя тэндэнцыі мастацкага паказу творчай асобы. Гэтая праблема заўсёды ставілася ў агульным кантэксце даследавання асабовай праблематыкі, але на сучасным этапе патрабуе ўдакладнення і больш глыбокага аналізу, бо часта вырашаецца ў нарматыўна-сацыялагізаваным аспекце, які быў уласцівы папярэдняму перыяду функцыянавання літаратуразнаўчай навукі. Выяўленне феномена творчай асобы ў яго цэласнасці патрабуе інтэрдысцыплінарнага даследавання корпусу тэкстаў беларускай прозы першай трэці XX стагоддзя.

Праблема творчай асобы ў тым ці іншым значэнні ставіцца ў кожным эпічным творы, а ў некаторых займае цэнтральнае месца. Актуалізацыя звязанай з ёй тэматыкі абумоўлена цэлым шэрагам фактараў у духоўным і грамадскім жыцці «эпохі рубяжа» з яе драматычным перажываннем часу, абвостраным пачуццём асобы, адыходам ад эмпірычных, пазітыўных метадаў пазнання свету [1, с. 7]. У вытлумачэнні сутнасці чалавека рэзка ўзмацняецца антрапалагічная тэндэнцыя, якая адыходзіць глыбіннымі каранямі ў літаратуру рускага рэалізму XIX стагоддзя. Філасофская думка мяжы стагоддзяў непасрэдна суаднесла асобу ўвогуле і ўласна творчую асобу як чалавека, што выявіў свой патэнцыял у сферы мастацкай творчасці. Так, у працы М. Бярдзяева «Сэнс творчасці» (1912) яскрава адбілася агульнае для «эпохі рубяжа» парыванне да асабістага і асобы. Разам з тым «апалогія асобы» стала ў гэтай працы адначасова і «апалогіяй творчасці» (у самым глыбінным філасофска-рэлігійным сэнсе гэтага паняцця). «Творчасць мастацкая лепш за ўсё адлюстроўвае сутнасць творчага акту. Мастак заўжды творца…» [1, с. 10] —

адзначаў М. Бярдзяеў. Усе найбольш значныя філосафы пачатку стагоддзя пагаджаліся ў апрыёрным прызнанні творчай прыроды чалавека, нават калі і зыходзілі з прынцыпова розных метадалагічных пазіцый. Гэта не адмяняла агульнай і ўстойлівай для эпохі цікавасці да феномена асобы, шматграннай і ў вышэйшай ступені творчай. І ўсё ж у рускай літаратуры пачатку XX стагоддзя акцэнт рабіўся перш за ўсё на мастакоўскай асобе, што ў значнай ступені вызначана творчасцю сімвалістаў і ўласцівым ім асэнсаваннем творчага працэсу. Сімвалісты лічылі мастацкую творчасць вышэйшай праявай творчага патэнцыялу чалавека і культывавалі мастакоўскую і, у прыватнасці, паэтычную асобу, асэнсоўваючы яе як творчую асобу ў цэлым, якая мае — гэтак як і геній — «іншую анталогію чалавечай сутнасці» [1, с. 13]. Праблема творчай асобы была ў гэты час праблемай філасофіі, эстэтыкі, псіхалогіі, прадметам акадэмічнай навукі і тэмай мастацтва, найперш яго мадэрнісцкага напрамку. Ужо ў 1910-я гады з'явіліся новыя плыні, дзе прадметам мастацтва рабіўся сам працэс творчасці, які выклікаў цікавасць і ў акадэмічнай навукі пачатку мінулага стагоддзя. У гэты час была актуалізавана праблема «псіхалогіі творчасці». У 1914 годзе ў Расіі з'явіўся пераклад філасофскай працы А. Бергсана «Творчая эвалюцыя», якая давала новую трактоўку творчага акту і асобы мастака. Цікавасць да праблем творчай асобы ў навуцы і філасофіі не паслаблялася да пачатку 20-х гадоў XX стагоддзя.

Метадалагічнае значэнне апалогіі асобы і творчасці ў беларускім культурным кантэксце мае эсэ І. Канчэўскага «Адвечным шляхам», дзе асоба асэнсоўваецца як патэнцыйны носьбіт творчасці ў самым шырокім разуменні: жыццятворчасць, творчасць у розных сферах духоўнага быцця, мастацкая творчасць канкрэтнага чалавека. «Сапраўднай падставай жыцця, — сцвярджае І. Канчэўскі, — можа быць толькі творчасць. Творчасць на кожным кроку: у штодзённай працы, у сямейных адносінах, у грамадзянскім руху» [2, с. 26]. Хараство і шчасце жыцця, на думку філосафа, якраз і залежаць ад таго, ці адпавядаюць яму формы, у якія жыццё ўкладзена. Калі людзям (як беларусам на працягу іх амаль усяго гістарычнага шляху)

«заказаны… творчыя шляхі ў абшары грамадзянскай і асабістай штодзённасці… уся іх творчая энергія кіруецца ў вольныя даліны мастацтва і навукі» [1, с. 27].

Беларускія пісьменнікі, працягваючы гуманістычныя традыцыі папярэднікаў, сцвярджалі: толькі чалавек дзівіцца свайму ўласнаму існаванню, думае аб ім. Але людзі адрозніваюцца адзін ад аднаго ступенню, мерай гэтага здзіўлення. Самай высокай ступенню «думання» як імкнення зразумець свет валодае мастак.

Асэнсаванне тыпалагічных рыс асобы з творчым патэнцыялам патрабуе пэўнага філасофска-псіхалагічнага досведу. Заснавальнік гуманістычнай псіхалогіі А. Маслоу вылучыў катэгорыю людзей, якіх назваў асобамі, што самаактуалізуюцца. Вучоны называе 15 характарыстык людзей, якія самаактуалізуюцца: больш эфектыўнае ўспрыманне рэчаіснасці і больш камфортныя дачыненні з ёй; прыманне (сябе, іншых, прыроды); спантаннасць, прастата, натуральнасць; сканцэнтраванасць на задачы (у адрозненне ад сканцэнтраванасці на сабе); некаторая адлучанасць і патрэба ў адзіноце; аўтаномія, незалежнасць ад культуры і асяроддзя; заўсёдная свежасць ацэнкі; містычнасць і вопыт вышэйшых станаў; пачуццё саўдзельнасці, яднання з іншымі; больш глыбокія міжасабовыя адносіны; дэмакратычная структура характару; размежаванне сродкаў і мэт, дабра і зла; філасофскае, неварожае пачуццё гумару; творчасць як каштоўнасць самаактуалізацыі; супраціўленне акультурацыі, трансцэндзіраванне ўсякай прыватнай культуры [3, с. 514—520]. Дададзім, што асоба з адпаведнымі характарыстыкамі ў філасофіі мае назву асобы, якая самаажыццяўляецца. Паколькі творчасць з’яўляецца ўніверсальнай характарыстыкай асобы, якая самаактуалізуецца, самаажыццяўляецца, мы далей будзем карыстацца адносна яе паняццем «творчая асоба».

Беларускія пісьменнікі ў большасці сваёй былі дастаткова далёкімі ад авангардных плыняў пачатку ХХ стагоддзя, па вялікім рахунку пазбеглі спакус модных эстэтычных і філасофскіх сістэм, разнастайных сацыяльных тэорый і чыста фармальных эксперыментаў. Аднак яны чуйна ўспрымалі новыя павевы, якія прынёс у мастацтва новы век, глыбінна адчувалі іх, прымалі

і адлюстроўвалі тое, што было ім блізка. Праўда, у беларускай прозе напачатку не было вобраза мастака як асобнага, адмежаванага ад аўтара героя твора, як, напрыклад, у «Жыцці Арсеньева» І. Буніна. Пісьменнікі арганічна ўздымаліся да вырашэння гэтай мастацкай задачы праз апавядальную адметнасць сваёй прозы. Лірычныя формы выяўлення аўтарскай свядомасці ў многіх творах актуалізавалі асобу самога аўтара, і найбольш «рэльефна» — у Я. Коласа, М. Гарэцкага, Л. Калюгі. У выніку суб’ектам аповеду рабілася асоба з выразна выяўленым творчым успрыманнем свету. «Я» героя ці аўтара-апавядальніка выяўлялася як «Я» мастака. Паводле І. Буніна, у асобе пісьменніка нельга ў прынцыпе размежаваць мастака і чалавека: творца ёсць мастак у чалавеку; менавіта мастакоўскія якасці асобы вызначаюць усе яе філасофскія, палітычныя і маральна-этычныя погляды. Сам тэмперамент і светасузіранне мастака глыбока абумоўлены, на думку Буніна, умовамі жыцця, побыту, культуры, прыроды, гісторыі краіны, якая яго нарадзіла. У беларускіх мастаках слова магутна выявіў сябе перш за ўсё творчы патэнцыял сялянства і дробнай шляхты, што і вызначыла адметнасць нацыянальнай мастацкай свядомасці. Большасць беларускіх класікаў — феномены выключна прыродна-вясковыя, нават «прыродна-хутаранскія», для якіх часам і местачковыя ўмовы былі чужымі [4, с. 356].

Светасузіранне творцы ахоплівае ўсю сукупнасць поглядаў чалавека ў іх узаемасувязі і адзінстве. Не імкнучыся да стварэння ўласнай філасофскай сістэмы, але ўспрымаючы сучаснае праз яго шчыльную сувязь з мінулым, сапраўдны пісьменнік можа самастойна прыйсці да пэўнай філасофскай, гістарычнай, эстэтычнай канцэпцыі. У гэтай сувязі І. Навуменка сказаў пра беларускіх пісьменнікаў наступнае: «у літаратуры канца XIX — першай палавіны XX стагоддзя вынікла… дзіўнае з’явішча. Сусветна вядомымі пісьменнікамі рабіліся людзі, якія не мелі за плячамі, па сутнасці, ніякай сістэматычнай адукацыі. <…> …Гэтыя пісьменнікі, выдатна ведаючы народнае жыццё, здабыўшы кніжныя веды цаной неймаверных асабістых намаганняў, глядзелі на жыццё не абцяжараныя ідэалагічнымі

шорамі, завесамі, надбудовамі. У той жа час яны чуйна… лавілі ў жыцці новыя павевы, зрухі, імкненні і вылівалі іх у мастацкіх вобразах адпаведна з нахілам сваіх талентаў» [5, с. 164-165].

Ужо ў прозе нашаніўства (М. Гарэцкі, «Рунь») акрэсліваецца мастацкі тып пісьменніка. Апавяданні Уладзіміра З. сведчаць, заўважае аўтар-апавядальнік, «што яго займалі не толькі грамадзянска-палітычныя пытанні, але і перажыванні чалавека, яго псіхалогія. Любіў ён таксама і хараство, прыгажосць, хоць і не любіў паказваць таго занадта…», бо, на яго думку, жыццё ў гэты практычны век вымагае іншага. «Але гэта быў такі рамантык» [6, с. 10-11]. Вобраз Уладзіміра З. яшчэ раз паказвае, што творчая асоба ва ўмовах беларускай рэчаіснасці не заўсёды самаўсведамлялася пасіянарнай («я не паэта…»): «Нічога я не маю ў сабе; а каб і геній быў я, — усё роўна! К чаму? Усё некалі будзе невядома, усё цяперашняе згіне». М. Гарэцкі каменціруе: многія адораныя беларусы засталіся невядомыя свету праз такія вось, досыць распаўсюджаныя сярод іх, погляды [6, с. 16].

Адметнасцю мастака з’яўляецца творчая памяць, якая дае яму тыя апрыёрныя веды пра свет, што ўласна і сілкуюць творчасць. Гэта шматмерная катэгорыя ў эстэтыцы творцы: і генетычная памяць на ўзроўні сямейна-родавых сувязей, і памяць на ўзроўні нацыянальна-гістарычнай пераемнасці, і ўласна чалавечая памяць, здольная захаваць разнастайныя, часам імгненныя, праявы быцця. Менавіта памяць мастака здольна захаваць некранутай прыгажосць свету і падарыць ёй вечнае жыццё ў слове, якое адэкватна адлюстроўвае гэтую прыгажосць. На думку Ф. Сцепуна, функцыя творчай памяці — «уратаванне вобразаў жыцця ад улады часу» [1, с. 134].

Для літаратуры XX стагоддзя характэрны агульны працэс лірызацыі аповеду. Мастацкае, пераважна паэтычнае, светаўспрыманне аўтара непасрэдна праецыруецца на апавядальніка, а часта і на героя, робячы яго творчай асобай з такім жа, яскрава выяўленым, паэтычным успрыманнем рэчаіснасці. Мастакоўскі патэнцыял распаўсюджваецца на герояў і перадае ім «энергію творчасці», уплываючы тым самым на традыцыйную

тыпалогію характараў у эпасе. Апавядальнік, які часта робіцца і героем твора, блізкі да аўтара не толькі як да ўсёведнага і арганізуючага пачатку аповеду, але і да аўтара як «жывой асобы». З гэтай прычыны многім героям Ядвігіна Ш., А. Пашкевіч (Цёткі), Я. Коласа, З. Бядулі, М. Гарэцкага, М. Зарэцкага, Л. Калюгі уласцівы творчыя пачаткі асобы і светаадчування.

Жанравыя формы, якія даюць магчымасць адкрытага аўтарскага выяўлення, — нарыс, дзённік, «кароткае» апавяданне, лірыка-філасофская навела, празаічная мініяцюра. Першым падступам да тэмы мастака можна лічыць дарожныя нататкі. У беларускай літаратуры першай трэці ХХ стагоддзя да гэтага жанру, у прыватнасці, звярталіся Ядвігін Ш. і Цётка. Дарожныя нататкі характарызуюцца тым асаблівым — эсэістычным — спосабам аўтарскага самавыяўлення, які, пранікаючы ў празаічны аповед, дэфармуе традыцыйныя жанравыя формы і прыводзіць да з’яўлення твораў, знешнім сюжэтам якіх выступае геаграфічнае падарожжа, а ўнутраным — рух душы і думак апавядальніка. У асобных творах спалучаюцца рысы нататак, дзённіка і эпісталярнага жанру. Прыкладам можа служыць нарыс А. Пашкевіч «З дарогі» (1914), падпісаны псеўданімам «Анелька», дзе мастацкае ўспрыманне свету творчай асобай адбываецца на ўзроўні «я» аўтара-апавядальніка. У дадзеным выпадку гэта і герой, і апавядальнік, і носьбіт аўтарскага пачатку. Паказальны ў гэтых адносінах наступны ўрывак:

> Заўтра пайду… глядзець Сікстынскую мадонну. <…> Кудлаты, абарваны, у кутку сядзіць малады хлопец, ні то булгар, ні то якой іншай нацыі, і вачыма ўпіўся ў тыцыянаўскага «Фарысея». Расказала б, апісала б гэты абраз, каб льга было словам абняць той абшар у ім векавога дабра і зла. Душа мая яго разумее, але вусны не ў сілах выказаць, толькі родзіцца думка: — Бачу, як абквечанымі палямі ў далёкім часе ідзе малы хлопчык-дзіця. За сінім небам ад нізін зямлі сабіраюцца хмары… Гром у патайне грыміць. — Дзіця адно ў полі… Страшная бура ідзе, зблізжаецца… З дзіцяці вырастае чалавек-гігант, аж пад самае неба [7, с. 169-170].

Многае ў жанры дарожных нататак характарызуе аўтара-мастака як асобу, адзначаную выразнымі нацыянальнымі, рэлігійнымі ці іншымі асаблівасцямі. «Гэта падарожнічанне па

планеце паміж іншых людзей, народаў, і ў той жа час — у глыб самога сябе, да большага, лепшага разумення, бачання (здалёк і зблізку) свайго народа» [8, с. 36]. А. Пашкевіч піша:

Закрываю змучаныя вочы і бягу думкай у родную старонку да вас, кароўкі нашы палавенькія, замучаныя голадам… Кажуць людзі, што адзін раз у год на куццю, а дванастай гадзіне ўночы, жывёла гаворыць людскім языком. Гаспадарыку, суседзе, пайдзі да хлева і паслухай, што табе твае кароўкі скажуць [7, с. 166-167].

Тут яскрава відаць і такая вылучаная І. Буніным рыса творцы, як надзвычай моцнае і глыбокае ўвасабленне сутнасна-чалавечага ў чалавеку, абвостранае яго асабовымі якасцямі.

Адметнасць мастацкай натуры выяўляецца ў імкненні ўвабраць красу свету і пакінуць штосьці пасля сябе. Гэты матыў значны ў філасофска-эстэтычных адносінах: «і свет пекны, і людзі добрыя, і варта жыць, радзіцца, каб убачыць красу, рассыпаную па шырокаму свету» [7, с. 172]. Творчая асоба адухаўляе рэчы і справы; пераасэнсоўваюцца не столькі людзі і падзеі, колькі адносіны да іх. Для вандроўнага мастака ўсе ўражанні быцця найперш каштоўныя эстэтычна. «Бачу» і «чую» —дамінанты мастацкага адчування рэчаіснасці. Крыніцы творчай актыўнасці — мінулае, прырода, якая ў многім вызначае эстэтычныя арыенціры творцы. «Хочацца як найшырэйшы абраз гэтага фінскага лесу захаваць для ўспаміну ў хвіліны, вольныя ад працы…» [7, с. 181]. «Прыродны чалавек» жыве ў фізічнай і душэўнай згодзе з рознымі порамі года і надвор’ем. Для творчай асобы прырода — яшчэ і пачатак фарміравання нацыянальных рыс свядомасці.

…Мамачка, нідзе так не пекна, як у нас… Бягуць загоны сівага аўса; па ручаю ляжыць палоска бела-ружовай грачыхі… Або як бульба наша сінімі кветкамі ківаецца на сонцы. Чырвоныя шчаўі бягуць межамі. Мядункі, смалянкі, іскры гудуць пчоламі; купальскае зеллечка кругом пахне… а васількі ў нашым жыце. Тут іншая краса, там іншая, а ў нас, мамачка, яшчэ іншая — свая, мясцовая [7, с. 175].

Чым большая ў чалавека прага жыцця, тым больш хуткі і непазбежны прыход смерці і разбурэння. У творчасці Цёткі

прасочваецца спроба пошуку магчымасці пераадолець смерць на эстэтычным узроўні: «…веру, што ашукаю ваш жаль, людзі добрыя, што змагу цябе, смерць лютая, а цвёрдае жыццё вазьму ў свае рукі і буду з яго прасці доўгую нітку быцця, унізываючы, як белымі перламі, працавітыя дні непаслухмянай долі» [7, с. 165]. Асабістае бяссмерце ставіцца ў кантэкст сацыяльнай неўміручасці: «Мамачка, я яшчэ табе цэлы свет заваюю, усе… скарбы кіну табе пад ногі…» [7, с. 168]. Асобныя нататкі пісьменніцы здаюцца закончанымі мастацкімі творамі са сваім сюжэтам, кампазіцыяй і глыбокім сэнсавым напаўненнем, у нязвыклай для літаратуры, надзвычай «аголенай» форме, якая выяўляецца ў вобразе апавядальніка. Думкі «ціснуцца да галавы: “Жыць, жыць!” “Памрэш”, — нейкі жалосна слабы голас адказвае з хворых грудзей» [7, с. 167].

Складаныя падсвядомыя працэсы даюць творчай асобе «апрыёрныя веды» пра многія чужыя існаванні, як бы пражытыя ёю самой. Цётка піша:

> Каля мяне сядзіць жыдовачка з Гродны, ехала ў Амерыку, але забракавалі вочы. Не пытаю, чаму назад варочаецца такою крутою дарогай. Гледзячы на гэту дзяўчыну, мамачка, відна адразу, што лёс яе таксама круты, як і яе паваротна дарога. Яшчэ маладая, а будзе нешчаслівa; чаму нешчаслівa, не магу, мамачка, сказаць, як не магу сабе сказаць, калі прадчуваю сваю будучыню або як адгадваю яе блізкім людзям [7, с. 174].

Жыццёвы шлях і творчасць А. Пашкевіч адметныя таксама тым, што аб’ектыўна і суб’ектыўна ўяўляюць сабой якасны «праект» нацыянальнай ідэнтычнасці, праблема якой востра паўстае ў пераходныя для развіцця грамадства і культуры перыяды. Сама ідэнтычнасць — «па сутнасці, нейкі наратыў (story) аб сабе» [9], прычым наратыў з вялікай доляй уяўлення, што дазваляе вызначыць яго як мастацкі.

Адным з паказчыкаў творчай асобы выступае тое, што яна можа добра адчуваць сябе ў неўпарадкаваным, анархічным, хаатычным, сумніўным. Менавіта ў такім анталагічным кантэксце самавыяўляецца Галілей (М. Зарэцкі, «Вязьмо»), у вобразе якога сканцэнтраваны бадай усе рысы, уласцівыя творчай асобе. Ваганні, сумненні і няпэўнасць, якія большасці

здаюцца пагрозай, для такіх людзей робяцца стымулюючым фактарам. Гэтае палажэнне гуманістычнай тэорыі асобы найлепшым чынам вытлумачвае супадзенне дзвюх стыхій у асобе Цёткі — рэвалюцыйнай і прыватнай, суб'ектыўнай, — што лапідарна акрэслена ў словах С. Кайрыса: «Поўна ёю было ўсюды» [10].

На прыкладзе «асабовага праекта» А. Пашкевіч таксама можна пераканацца, што супадаюць многія характарыстыкі творчай і талерантнай асобы. Яна, «хоць... усюды і заўсёды падчырквала сваю беларускасць і не дазваляла нікому зачапіць беларускую справу, у гэтай своеасаблівай ваяўнічасці не было ніякай агрэсіўнасці супроць якой-небудзь іншай нацыянальнасці. <...> Што дапамагала Цётцы вельмі борзда злівацца хай і з чужым сабе нацыянальна асяроддзем, дык гэта ейны людскі падыход да чалавека і пашана да яго» [10, с. 15]. Гэта яшчэ раз пацвярджае, што творчая асоба пазітыўна больш спантанная, натуральная, гуманная. Ёй уласцівы ўнутраная неканвенцыянальнасць, здольнасць жыць у рэальным свеце, а не ў той штучнай масе паняццяў, абстракцый, перакананняў і стэрэатыпаў, якія людзі прымаюць за рэальнасць. Кайрыс падкрэслівае: «Цётку не шмат цікавілі асновы тэорыі сацыялізму. Была ёй, аднак жа, сваёй яго маральная існасць» [10, с. 15]. Як сведчаць «Успаміны з паездкі ў Фінляндыю», адметнасць творчай асобы — у магчымасці прасякнуцца рознымі пачуццямі. Нагоду для роздуму ствараюць пытанні філасофскія, маральныя, рэлігійныя, гістарычныя, нацыянальныя.

Нарыс «Лісты з дарогі» Ядвігіна Ш. таксама мае знешні і «ўнутраны» сюжэт. Пісьменнік апавядае пра свой шлях з Вільні па Ашмянскім тракце. Ён уважліва прыглядаецца да побыту беларусаў, прыслухоўваецца да іх гаворкі. Бліжэй Бакшт, на думку Ядвігіна Ш., «мова беларуская ўжываецца скрозь зусім такая, якой піша і ўжывае цяпер "Наша Ніва". Наогул шмат лепей знаюць сваю родную мову кабеты, чым мужчыны. Таксама надта добра гукаюць па-беларуску і тутэйшыя даўнейшыя жыды» [11, с. 215]. У саміх жа Бакштах «сяляне тутэйшыя ўсе праваслаўныя, і мова іх страшэнна пакалечана расейскімі

словамі», асабліва ў мужчын. У той жа час «паміж дзяцей і кабет… мова зусім іншая: ані не чуваць у ёй расейшчыны… Чы і тут не тая самая прычына, якая паміж беларусаў-каталікоў: хочуць людзі праз сваю цемнату паказацца не тым, чым яны ёсць, і зусім калечаць сваю родную мову?» [11, с. 216]. У дарожных нататках, натуральна, значнае месца займае вобраз шляху, але гэтая значнасць не толькі ў рэалістычнасці апісанняў вандроўкі і сапраўднасці ўбачанага. Яна — у філасофіі вандраванняў. Сузіраючы сучасныя яму падзеі і з’явы, пісьменнік здольны «пранікаць» скрозь час і прастору, спасцігаць жыццё і душу людзей, а гэта значыць — захаваць страчанае светам цывілізацыі і чалавекам пачуццё ўсёбыцця. І. Бунін адзначаў, што пачуццё сувязі з жыццём продкаў, перажываемае ў тым ліку і праз далучанасць да набыткаў роду, пашырае ўласнае, асабістае, кароткае жыццё чалавека. Такі матыў, уключаны ў кантэкст дарожных нататак, не старонні і Ядвігіну Ш. «Вось… узгорак, а там, у долі, векавыя дубы, ліпы стаяць — мае дубы, мае ліпы! Сад відаць — мой сад! А ўжо пры самым лесе паміж розных дрэў выглядае дамок — мой дамок! Мой! …Бягу, ляту да яго!..» [11, с. 250]. Матыў шляху непасрэдна звязаны з матывам вяртання, паўтарэння, а значыць і нязменнасці сутнасных іпастасяў свету. Нездарма апавядальнік на гэтым этапе выяўляе сваё светасузіранне ў формах фальклорнага мыслення. Пра набліжэнне да сваёй зямлі пісьменнік апавядае, па сутнасці, у казачнай манеры, слова да Нёмана вытрымана амаль у стылістыцы народнай песні, а падышоўшы да легендарнай ракі, герой Ядвігіна Ш. нібы здзейсніў акт ачышчэння перад ёю:

Вось, Ён-Ён — Нёман наш!.. І не такі шырокі ён, і не такі глыбокі, а такі ціхі, спакойны, здаецца, быццам і не кратаецца ён, а толькі, калі, распрануўшыся, кінуўся я ў яго чыстыя воды, калі ступіў на яго мяккае дно, тады толькі спазнаў я, колькі ў гэтай злуднай пакоры крыецца страшэннай патайной моцы! Не толькі плысці, ісці нават проці вады не было змогі… Доўга ўслухіваўся я да дзіўных, чароўных шэптаў яго берагом сваім… Аб чым ён шаптаў?.. Скажу вам… Гэта Ён, Нёман наш, падшэптываў, вучыў… як павінны працаваць яго беларусы… [11, с. 226].

Матыў вяртання ў філасофска-эстэтычным асэнсаванні ўласцівы многім творам беларускай прозы, хай сабе яны і не маюць спецыфічных адзнак дарожных нататак. Яго праводзіць, у прыватнасці, Л. Калюга праз вобраз Савосты («Нядоля Заблоцкіх»), у асобе якога досыць адчувальны творчы пачатак. Дзяцінства і юнацтва героя асэнсоўваюцца аўтарам з розных эстэтычных пазіцый, у прыватнасці тых, якія засведчылі пачатак фарміравання творчай асобы. Гэта паказана на вобразе Савосты Заблоцкага праз яго імкненне да адзіноты, адметнасць уяўлення, эмацыянальнай асацыятыўнай сферы.

Не ў людскія гаворкі ўслухацца, углядацца ў завaруху, а на печы грэцца ён малы любіў. Такое запячкоўскае ў Юстапа ўдалося дзіця. Любіў Савоста ў доўгі зімовы вечар… з-за коміну ў агонь пазіраць… Сам сабе, адзін знаходзіў забаўку малы [12, с. 240].

Сумяшчэнне дзіцячай некранутасці ўспрымання свету з вытанчанай назіральнасцю і бездакорным эстэтычным чуццём дарослага апавядальніка — умова ўнікальнасці стылістыкі твора. Пад акном у Заблоцкіх, апавядае Л. Калюга, была «пеўчая прызба», з якой у хаце часта чуліся песні, у тым ліку «Да сядзела Купалле на плоце, да яго галоўка ў залоце». Малы Заблоцкі баяўся гэтай песні. Яна дзіўным чынам асацыіравалася ў яго з тою «воваю», якой часам палохала маці.

Заплюшчыць вочы, каб тае “вовы” не бачыць, што сядзіць на плоце проці Заблоцкіх акна і ў хату пазірае. Мелася, на дзяціны Савостаў розум, тут здарэнне быць. От зараз, здавалася малому… “вова” з доўгаю белаю торбаю адчыніць дзверы ў хату, старэчага скажа “пахвалёнага”. Дармо, што ў “вовы” галоўка ў залоце, страшная яна, як і гэты доўгі плаксівы голас у песні [12, с. 226].

У цэлым творчую асобу фарміруе ўсё тое ж, што і іншых, але ў працэсе «агульнага» жыцця яна адчувае і асэнсоўвае ў сабе «асаблівае» — мастацкую адоранасць. Дзяцінства, паводле слоў І. Буніна, — тая пара, якая пакрысе пачынае звязваць чалавека з жыццём. «Успамінаючы казкі, — піша ён, — што чуў і чытаў у дзяцінстве, дагэтуль адчуваю, што самымі

прывабнымі былі ў іх словы пра невядомае і незвычайнае» [13, с. 19]. Узнёсла і пераканаўча перадае пісьменнік свае першыя ўражанні ад мастацкай творчасці:

Здавалася б, якое глупства — нейкае нідзе і ніколі не існаваўшае лукамор'е, нейкі "вучоны" кот, які ні з таго ні з сяго апынуўся на ім і чамусьці прыкаваны да дуба; нейкі лясун, русалкі, і "на невядомых дарожках сляды нябачаных звяроў" (або нейкая "вова"! — *А. Б.*). Але, відавочна, у тым якраз і ўся справа, што лухта, нешта недарэчнае, небывалае, а не што-небудзь разумнае, сапраўднае; у тым якраз і сіла, што і над самім вершатворцам варажыў нехта неразумны, хмельны і "вучоны" ў хмельнай справе. <…> Якія незабыўныя радкі! Як цудоўна гучаць яны для мяне і дагэтуль, з дзяцінства ўвайшоўшы ў мяне беззваротна, таксама апынуўшыся ў ліку таго самага важнага, з чаго ўтварыўся, як казаў Гогаль, "жыццёвы склад" [13, с. 33-34].

Як бачым, падобная асабовая мадэль прысутнічае і ў прозе Л. Калюгі. Варты ўвагі ў абраным намі даследчым ракурсе і наступны эпізод. Валачобнікі пяюць пад вокнамі Заблоцкіх пра «паву павістую».

Дармо, што тая пава ніколі не лятала тут, што толькі ў гэтай песні і чулі пра яе… Ды… так смела пяюць — аж цяжка даць веры, што нязнаная птушка пава ў нас. Чуваць у голасе надзея: а ну, можа!.. Можа, калі і на наш гразкі, скапытаваны двор згубіць пава залацістае пяро. <…> Не век жа разводдзе і ў гразі ж не векаваць. Будзе: "Вясна-красна на дварэ". Таму і песні жвавыя, галасістыя трэба…

— Што нам праўда? Калом яна няхай пойдзе! — сказаў тады сам сабе Савоста Заблоцкі. — Песень, казак, трэба больш, — зусім ва ўпадніцтва падаўся багатырскі сын [12, с. 263].

Між тым, можна ўбачыць у гэтай заяве пэўную аўтарскую праекцыю эстэтычнай праграмы. Яна запатрабавана менавіта асобай творцы і ўтварае частку яе «жыццёвага складу». Умацоўвае ў гэтым перакананні наступны роздум Савосты: у людской памяці, «як у паслушнай кнізе, выкасаваў бы ён бацькавага парабка, Шамрукову котву, паштовую службу, а пакінуў бы —"летнюю ночку маленьку" ды "вясну-красну"...» [12, с. 280]. У цэлым жа дадзены эпізод нагадвае пра дзейнасць Вацлава Ганкі і яго «Кралядворскі рукапіс» — тое ж «прывабнае лганства», што, як вядома, спрыяла пераадоленню крызісу нацыянальнай свядомасці чэшскага народа.

Як ужо адзначалася, у эстэтычных густах і адметнасці ўяўлення творцаў выяўляецца адбітак прасторы. Эстэтычныя адносіны да аб'ектаў абумоўлены ўнікальнымі прыроджанымі ўласцівасцямі мастака, які здольны ўбачыць унутраную прыгажосць знешне някідкіх і звычайных з'яў. Калі Савосту Заблоцкаму няма чаго чытаць, тады ён «сядзе пад акном, будзе ціхенька сядзець, глядзець недзе далёка на пазябленыя навозы, шукаючы там у ветраную туманную восень хараства прыроды ў чорнай гразкай раллі» [12, с. 257]. Нягледзячы на тое, што беларускія лес ды балота для пабочнага вока не вельмі прывабныя, менавіта яны з дзяцінства развівалі ў нашых пісьменнікаў пачуццёвасць, уяўленне пра бязмежнасць свету. Адмыслова «ачалавечаны» пейзаж створаны пісьменнікам у фінале аповесці «Нядоля Заблоцкіх», дзе Савоста «год цераз колькі» вяртаецца ў Баркаўцы. Герой, як і аўтар, «не ганьбаваў тутэйшых краявідаў». Скарбовыя кляновыя прысады, алешнік, бярэзнік, вярба, ракітнік, «каштаны, ясені — ліку няма. Такі тут гушчар стаў, што, здалёк зірнуўшы, здаецца: хлявы, хаты скрозь зямлю пайшлі», і «ім, гэтым прысадам, цяпер "Добры вечар, сваё роднае", — сказаў Савоста Заблоцкі» [12, с. 283]. Яго лёс (нават у той меры, у якой можна яго ўявіць па надрукаванай частцы аповесці) сведчыць, як няпроста, у барацьбе з чужым і банальным, набываецца гэтае «сваё».

Важнай праекцыяй мадэлі творчай асобы ў мастацкім тэксце з'яўляецца яе «чытацкі фармуляр», а таксама чытацкія адносіны да ўзгаданых аўтарам твораў, чаго не абышоў увагай і Л. Калюга. Так, Савоста Заблоцкі «цяпер яшчэ і дома пачаў па сваёй ахвоце гнуцца ў крук над… ад настаўніка ўзятымі дармовымі дадаткамі [да «Нивы»]» [12, с. 257], бо так шмат іх прывалок ад Зубрыцкага, што нехаця ўжо ехаў і ў Баркаўцы. Хвядос Чвардоўскі час ад часу дастае Коласаву «Новую зямлю» і прачытвае ўголас некалькі радкоў. А два першыя выпісаў у сшытак, дзе ў яго ўжо ёсць «два вершы Коласа, трохі з Бядулі, Чарота і "Нёман" Каганца» [12, с. 88]. Гэты эпізод — яшчэ адно пацверджанне таго, што Коласава «Новая зямля» ўваходзіць у чытацкія масы як запаветная, амаль евангелічная кніга.

Адданасць мастака патрабаванням творчасці фарміруе яго адметнае псіхалагічнае аблічча, прадвызначае асаблівыя рысы яго лёсу, жыццёвага шляху. Гэта паказана Л. Калюгам на вобразе меншага Заблоцкага. У працэсе разгляду тыпаў творчай асобы мы падыдзем да версіі, чаму «малодшы брат» — адна з яе сутнасных іпастасяў. Меншы Заблоцкі «за сваё гранне… далёка на свеце славен быў… Не было над Вінцэнтам ні здатнейшага музыкі, ні лепшага чалавека» [12, с. 230]. У гэтым моманце сюжэта ў характарыстыцы героя адчуваецца выкарыстанне паэтыкі фальклору — ён малюецца ідэальным. Аднак па меры развіцця дзеяння мы пазнаём у ім Сымона-музыку, ужо дарослага, але гэтак жа далёкага ад практычнай дзейнасці, не вельмі прыдатнага да гаспадаркі, не прыстасаванага да грубага матэрыяльнага жыцця. Вінцэнты непадобны да іншых Заблоцкіх, гаспадароў і «багатыроў», і сам гэта ўсведамляе, аб чым сведчыць яго самаіронія. Везучы музыку на зборны пункт, калі «бралі ў войска японцаў біць», швагер пытае, убачыўшы ягоную ніву: «Што гэта ў вас за чалавек ёсць, што яго поле аблогам ляжыць?.. Хто ён — кравец, шавец ці стэльмах які?». Вінцэнты адказаў:

Ды гэта не хто далёкі — сусед мой. Не шавец, не кравец ён, а закройшчык: кроіць хлеб на лусты, калі ёсць на стале. Праз паганы свой талент ды праз дурную натуру ўрабіць зямлю не падужае. У арэнду яе выпусціў. І добры гаспадарок яму ў пасэсары трапіў. Дзірванок [12, с. 234].

Усе сілы душы творчая асоба засяроджвае ў генеральным кірунку. Музыка гатоў «кінуць сенажаць някошаную, сена нягрэбенае, кінуць жыта нявезенае, а ўкруціць цымбалы ў абрус, сесці чалавеку на воз… ды і махнуць з Баркаўцоў» [12, с. 230].

На вобразе Вінцэнта Заблоцкага выразна відаць, што жыццёвы малюнак творчай асобы вызначае дыялектыка вітальнасці і ментальнасці. Лёс героя, усе праблемы на яго шляху і спосабы іх вырашэння характарызуюць як яго індывідуальную вітальную сілу, так і глебу той культуры, што нарадзіла гэты выбар, гэтую драму, гэтую творчасць [14, с. 372]. Як сапраўдны беларус, герой не можа нікому адмовіць, таму і «гіне праз свой

дур», бо яму няма калі «ні сваёй слімізарнай гаспадаркі глядзець, ні вольна дыхнуць у сваёй хаце» [12, с. 230]. З пункту гледжання рэальна-псіхалагічнай матываванасці многія ўчынкі героя выяўляюцца неверагоднымі. Мелася быць з ім такое здарэнне — паваяваць з японцам, — але не здарылася:

> …Заспяшыліся з мірам. З паўдарогі вярнулі Вінцэнтага назад. Так і не давялося яму на Амуры пабыць, паглядзець далёкай незнаёмай ракі… І сама дарога мала ў памяці яму: праз Сібір ехаў і — ці дасцё веры? — Сібіры не бачыў ён… Ад першай станцыі як лёг спаць — толькі пад’есці ўставаў з свайго кутка. …Тузала сабе на станцыях, пакалыхвала ў дарозе — як дзіця ў калысцы, толькі радасна праз сон расхінаў Вінцэнты ў шчаслівую ўсмешку свае лепяшыстыя таўстыя губы. <…> Уратаваўся сном Вінцэнты ад усякіх благіх здарэнняў… [12, с. 238].

Звернемся да аднаго з аспектаў, які дапаможа глыбей спасцігнуць дыялектыку вітальнага і ментальнага ў вобразе Вінцэнта Заблоцкага як творчай асобы. На першы погляд, надзвычайная схільнасць героя паспаць абгрунтоўваецца аўтарам абставінамі прыватнага жыцця: «Мала было нашаму Заблоцкаму гэтага шчасця: за вяселлямі ды за ігрышчамі ніяк не мог ён сагнаць з яго ахвоту» [12, с. 238]. Але, з другога боку, гэта, паводле волі аўтара, маркёр этнічнай ідэнтыфікацыі няўдалага ваякі-беларуса, які спачатку «траха японскае вайны не прахадзіў. Так прыпазніўся ў лесе» [12, с. 231], а потым усё астатняе праспаў. У тым, што вайну «праспаў» таленавіты музыка, бачыцца несумяшчальнасць статусу мастака і «чалавека ваяўнічага».

Мастацкая творчасць, як і ўсякая іншая дзейнасць, фарміруе адметныя рысы асобы, а ваенная рэчаіснасць дадае да іх свой штрых: «зло і вялікі афект узрушваюць нас і разбураюць усё, што ёсць у нас трухлявага і дробнага» [15, с. 738]. Беларуская проза выпрацавала ўяўленне пра творцу, абумоўленае трагічным вопытам Першай сусветнай вайны. У аповесці «На імперыялістычнай вайне» М. Гарэцкі здолеў надаць дэталям прыватнага жыцця ўзбуйненасць і складанасць самага высокага парадку і гэтым перадаў адчуванне і разуменне вайны як рэальнай і экзістэнцыйнай з’явы. «Запіскі артылерыста…»

займаюць годнае месца ў тым жа шэрагу, што «Дзённікі» Э. Юнгера і Ж. П. Сартра.

Як адзначаюць даследчыкі, «чалавек ваюючы» ў войнах XX стагоддзя больш чым калі «задуменны, засяроджаны, захаваны ад пабочнай увагі» [16, с. 194]. Самай высокай ступенню «думання» як імкнення зразумець свет і сябе валодае мастак. Такі погляд на творчую асобу завостраны М. Гарэцкім праз антрапонім «Задума». У аповесці «На імперыялістычнай вайне» цікавая не столькі характарыстыка асяроддзя, як характарыстыка рэакцый героя, яго «ўнутранага чалавека», на асяроддзе. Яму ўласціва абвостранае, «болевае» і балючае ўспрыманне свету, што выяўляецца ў самых розных «праклятых» пытаннях, у тым ліку пра геройства. Адказы на іх няўсцешныя. «На сучаснай вайне — усе героі ці, лепей кажучы, няма герояў, а ёсць болей ці меней дысцыплінаванае быдла» [17, с. 376]. Ф. Ніцшэ слушна адзначаў, што вайна для культуры ёсць пара «зімовай спячкі» [15, с. 433]. Гэта трагічна ў сваёй бясспрэчнасці. Аднойчы Лявон убачыў, як у пакінутай нямецкай хаце байцы кінжаламі ламалі вялікую скрыню, а «грубую кнігу ў дарагой вокладцы» аддалі кашавару на падтопку [17, с. 350]. Ён абазваў іх свіннямі і хуліганамі, марадзёрамі і сароміў, а ім хоць бы што.

Вайна — якраз той момант гісторыі, калі яна абсалютна «не займаецца людзьмі» [18, с. 85]. Асоба зведзена «да ўзроўню простай прылады сацыяльнай машыны, таму нуда і нецярпімасць авалодваюць ёю» [19, с. 18]. Асабліва вострым з’яўляецца такое адчуванне ў творчай асобы. Вайна цягне за сабой дэфармацыю асноватворных чалавечых устанаўленняў і каштоўнасцей, размываецца мяжа паміж станамі і адчуваннямі. Дабро і зло, мудрасць і подласць губляюць выразныя абрысы, ускладняюць выбар чалавека, у тым ліку выбар ім «самога сябе» (Ж. П. Сартр). Узмацняе трагедыю творчай асобы на вайне і тое, што мастаку, справа якога — стварэнне форм, асабліва цяжка ўдзельнічаць у іх разбурэнні, асабліва такой дасканалай формы, як «храм чалавечага цела» [16, с. 16]. Задума пакутуе: «…Я ж пасабляю, не — не пасабляю, а сам разам з другімі старанна забіваю людзей… Што гэта я раблю?» [17, с. 375-376].

Свет героя раскалоўся на дзве часткі. Каб адчуць вайну як «новы дом», яму трэба праз цяжкое духоўнае намаганне пераўжыць адчужэнне ад роднага, гвалт над сваёй асабовай сутнасцю. У сваю чаргу, вопыт вайны робіцца для Задумы бар'ерам у мірным жыцці.

Ваенная рэальнасць робіць чалавека «падпарадкаванай часткай калектыўнага цэлага» [20, с. 26], што непрымальна для героя М. Гарэцкага як творчай асобы, аднак адчуванне абавязку, вернасці прысязе абумоўлівае паслядоўнасць яго ўчынкаў, годнасць паводзін. Энергія творчасці здольна на пэўны час «нейтралізаваць» дыскамфортныя фізічныя і псіхічныя станы. «Пішу пасля галоднага абеду галодны» [17, с. 365]; «...на прывалах пішу, каб не заснуць» [17, с. 360]. Але неўзабаве часу пісаць нестае, а самае горшае адчуванне тое, калі «няма слоў і вобразных параўнанняў, каб выказаць усё гнятучае чуццё чакання смерці ад кожнага гудзячага снараду» [17, с. 384].

Антыгуманнасць вайны здольна аказаць на асобу мастака такое ж дэструктыўнае ўздзеянне, як і на ўсякую іншую. Аднак у яе ёсць свой, адметны, запас трываласці: калі ўсведамленне грахоўнасці змяняецца ўсведамленнем творчага ўздыму, гэта не дае чалавеку дэградзіраваць. «Няўстойлівая чалавечая душа ратуецца» ў творчасць як у сховішча, «каб не бачыць у жыцці зла і не пагарджаць сабою за тое, што ты церпіш яго» [18, с. 14].

Абвастрэнне пачуццяў — характэрная рыса трагічнага ў мастацтве. Блізкасць смерці робіць больш вострым перажыванне прыгажосці і складанасці быцця. У «памежнай» сітуацыі ярчэй відаць фарбы свету, яго эстэтычнае багацце, пачуццёвая прывабнасць, веліч звыклага, больш выразнымі робяцца праўда і фальш, дабро і зло, сам сэнс чалавечага існавання. Канстантай светабачання і прарывам у іншы свет для пісьменніка застаецца эстэтычнае сузіранне прыроды.

Лявону Задуме ўласціва надзвычайная глыбіня самапазнання, адным са спосабаў якога выступае перажыванне ран і хвароб: яно дае чалавеку адчуць межы сваіх фізічных і духоўных магчымасцей. Запісы, зробленыя Задумам у розныя перыяды знаходжання на вайне, паказваюць, што ён пачувае «сябе

ў вялікай адзіноце» нават на «мнагалюддзі». Творчай асобе бракуе сапраўднага паразумення і зносін: «Вартаўнік здзіўлена і трошку пужліва ўглядаўся… ці не здурнеў часам вальнапісаны? Вучоныя, яны... часта дурнеюць» [17, с. 471]. Для мастака ўвогуле ўласцівы «пазітыўны тып адзіноты» [21] як умова творчай свабоды, аднак у часе катастрофы яму навязваецца і адзінота негатыўнага тыпу, якая абумоўлена перажываннем самаадчужанасці, нуды, жаху і не спрыяе творчаму пошуку і поспеху. Адчужанасць паступова пераадольваецца свядомым уваходжаннем героя ў гістарычны працэс, духоўным ростам на шляху пераадолення крызіснай сітуацыі, і ў першую чаргу трывалым і актыўным нацыянальным самавызначэннем.

У творах ваеннай тэматыкі заканамерна ўзмацняецца містычны элемент. Гэта, у першую чаргу, снабачанні, якія займаюць надзвычай значнае месца ў жыццёвых праекцыях Лявона Задумы і ў эстэтыцы твора, выступаючы паказчыкам чуйнай, творчай асобы, формай яе своеасаблівага звароту да самой сябе, набыцця страчаных каштоўнасцей. Творчая асоба валодае тонкай інтуіцыяй. У аповесці пра гэта сведчыць прадчуванне Задумай уласнага лёсу і лёсу тых, хто побач. М. Гарэцкі надае мастакоўскую ўвагу праявам «салдацкага фаталізму»: страх за ўласнае жыццё прытупляецца, калі аддаеш яго ў рукі лёсу, Бога. Аптымізм героя не ў апошняй ступені жывіцца думкамі пра народны лёс: «І нездарма ж мы тут ваюем — да нечага ж даваюемся. І калі тут не заб’юць, прыйдзе пара — паваюем і за што другое» [17, с. 367]. З гэтым «другім», лепшым, і звязана ўяўленне Лявона пра 2014 год як час, калі «рай будзе на зямлі...» [17, с. 374]. Як паказвае аналіз аповесці «На імперыялістычнай вайне», эмацыянальны стан творцаў ва ўмовах ваеннай рэчаіснасці вызначаецца разнастайнымі пачуццямі, «ніжэйшымі» і «вышэйшымі», «актыўнымі» і «пасіўнымі» (А. Шапенгаўэр), у выніку чаго «той самы факт, аб якім ведалі да іх мільёны звычайных людзей, прыводзіць іх да новай думкі, новага адкрыцця» [22, с. 40].

Герой апавядання З. Бядулі «Бондар» прысвяціў сваё жыццё надзвычай мірнаму занятку. У творы ўвасоблены роздум

пісьменніка над лёсам таленавітага майстра-рамесніка Данілы. Бондарскія вырабы «…выходзілі з яго рук моцныя, гладкія і вельмі зграбныя. У яго іх ахвотна куплялі ўсюды, і ён жыў з жонкай прыпяваючы... “залатыя рукі”, як казалі аб ім суседзі, кармілі яго даволі шчодра. А “залатыя рукі” не настолькі цікавілі іх гаспадара Данілу тымі залатоўкамі і рублямі, што яны яму давалі, як здатнасцю і кемнасцю. Мэтай яго жыцця былі не заработкі, а праца сама па сабе, той любімы час працы, які дае праўдзівае шчасце майстру. Кожную пасудзіну паасобку рабіў ён натхнёна ад пачатку да канца. Майструючы, ён не думаў ні аб чым іншым, як аб сваёй рабоце…» [23, с. 81]. Калі хто, не ведаючы, заходзіў да яго ў час работы, дык стары Даніла пакідаў працу і з нецярплівасцю чакаў мінуты, калі госць выйдзе, або прасіў не перашкаджаць таго, хто доўга заседжваўся. Атрымлівалася, што ён міжволі выганяў людзей з хаты. Людзі крыху на яго за гэта злавалі, але з цягам часу прывыклі. Сам Даніла пры рабоце не нудзіўся, і «яго жыццё было поўна для яго цікавасці», бо ён «…песціў у сваім сэрцы агромную радасць творчасці» [23, с. 82]. Здольнасць творчай асобы да самаўхілення, яе непадобнасць да іншых нараджае адзіноту. З. Бядуля дэталёва апісвае, як доўга — не «проста з моста» — рыхтуецца майстар да новай цікавай працы.

Трэба адкінуць, як шалупіну, усе жыццёвыя будні — сон і яду… бо ён мусіць увайсці ў свой незвычайны стос: забыцца аб усім вакольным і ў цішы начной… думаць і думаць, меркаваць і меркаваць, разважаць і туды і сюды, і ў добры і ў кепскі бок … [23, с. 84].

Падобныя станы ў псіхалагічнай навуцы называюцца «вяршынныя перажыванні», або «пік-перажыванні» [3, с. 513]. Яны выклікаюцца інтэнсіўнымі, натхняючымі падзеямі і могуць быць ахарактарызаваны як паўната дзеяння, яго кульмінацыя, завяршэнне, своеасаблівы катарсіс. На думку А. Маслоу, «пік-перажыванні» — абагульненне для лепшых момантаў чалавечага быцця. З. Бядуля называе адпаведны стан свайго героя Данілы пачаткам «цуду» і адзначае, што адна з умоў, пры якой ён творыцца, — вялікі вопыт, што «набываецца доўгімі

гадамі, рупнасцю, цярплівасцю, трываласцю і замілаваннем да сваёй працы» [23, с. 85]. Жыццёвая мадэль у сям'і бондара Данілы — узор сутнаснай сувязі чалавека з чалавекам як выніку шчырага «апекавальнага разам-быцця» (такую ж мадэль мы назіраем у паэме Я. Купалы «Яна і я»). Жонка Данілы Аўдоцця «як адгалосак, як цень свайго мужа, жыла яго жыццём, радавалася яго радасцямі, гаравала яго горам… Ён быў як бы сонцам, а яна — планетай, якая кружылася вакол сонца» [23, с. 82]. Іншая мадэль адносін у сям'і Вінцэнты Заблоцкага. Яго жонка, праводзячы мужа ў войска, «як уцерла… ражком хусткі вочы, дык ад тых дат ніколі болей росныя не былі яны ў яе» [12, с. 235]. Горш за тое: «"Налажыў недзе галавою на японскай вайне", — казала Разэля, спадзеючыся на такое здарэнне, радуючыся яму» [12, с. 237]. Не вельмі камфортныя ўмовы для творчасці і ў доме «Льва Талстога» (З. Бядуля, «Язэп Крушынскі»), дзе бракуе цішыні і адзіноты як умовы самарэалізацыі творчай асобы. Можа таму, што жонка вясковага мудраца Барбара не бачыць імгненных прыбыткаў ад дзейнасці мужа? (Дарэчы, і Аўдоцця, калі Даніла выкінуў панскія грошы, падняла іх.) Да таго ж Барбара ўмела, як кажуць беларусы, сябе разважыць.

Няхай піша, — часта думала яна. — Чалавек звар'яцеў... Але ж бывае горш. Ёсць адзін вар'ят у суседняй вёсцы, дык той буяніць... А мой жа ціхі, як авечка...

Яна глядзела на яго, як на хворага, і даўно змірылася з сваім лёсам. <...> Яна часта прабірае мужа толькі для парадку, яму на карысць, каб не стала горш. Гэта свайго роду лякарства... [24, с. 354].

Канцэпцыі вобразаў творчых асоб у З. Бядулі розняцца: Даніла — чалавек-штукар, рамеснік-мастак, а «Леў Талстой» — філосаф. Як і належыць чалавеку, што стаў звацца такім іменем, ён не пазбаўлены «сувязі кантрастаў»: барада мудраца і боты мужыка, якія пахлі хлявом [24, с. 327]. Факт перайменавання інтэрпрэтуецца як рэфлекс міфалагічнай свядомасці персанажаў: пераймаючы «міфалагізаванае» імя, «новы дэнатат як бы стараецца пераняць таксама яго каштоўнасці, бо міфалагічная свядомасць мае на ўвазе ўнутраную сувязь… імені і яго носьбіта» [25, с. 571]. Філасофскі змест асобы Лявона Гарбочыка дадаткова падкрэсліваецца наступнай характарыстыкай:

«Цікавы тып... Адна нага ў мінулым, другая — у сучасным» [26, с. 179]. Цікавая і ацэнка сучаснасці самім героем: «Хлеб еж і праўду рэж! Рэж праўду на кавалачкі і кідай у сметнік» [24, с. 328]. Таму і непрымальны для «Льва Талстога» дзеяч тыпу Драчыка. Вясковы філосаф не цешыць сябе ілюзіямі адносна маральнай сутнасці Homo sapiens'а: «Я не веру ні ў бога, ні ў чалавека. У бога не веру, бо яго не бачу. У чалавека не веру, бо бачу яго» [24, с. 327]. Шэраг эпізодаў рамана сведчыць пра багацце ўяўлення і асацыятыўнай сферы «Льва Талстога» як творчай асобы.

Згодна гуманістычнай тэорыі асобы, інтэнсіўная засяроджанасць творцаў на справе свайго жыцця мае такі пабочны вынік, як ігнараванне непасрэднага акружэння. Асоба, якая самаактуалізуецца, не мае патрэбы ў іншых у звыклым разуменні гэтага, што ўскладняе яе адносіны з людзьмі і няпроста ўспрымаецца блізкімі. Гісторыя культуры ведае шмат прыкладаў таго, што вялікія таленты не мелі нашчадкаў. Можна бачыць у гэтым сакральны момант іх абранасці дзеля больш поўнага выканання сваёй місіі. Паказальна, што гэтак жа пазначаны лёсам і героі, якіх мы вылучылі як творчых асоб у прозе некаторых беларускіх аўтараў. Няма дзяцей у сям'і бондара Данілы. Невялікая сям'я і ў музыкі Вінцэнта Заблоцкага. «Не было ў іх хаце ні разу смерці за гэтыя гады і ані сям'я не пабольшала. На адны грыбы ды на сваё абрыдзонае гранне быў майстар Вінцэнты» [12, с. 234]. Таму і «не вёўся бусел на Заблоцкіх грунце» [12, с. 237]. Самотна жыве і герой М. Зарэцкага Галілей. Можа, значна больш шчаслівыя людзі, якія жывуць звычайным, спрадвеку вызначаным парадкам? Магчыма. І ўсё ж самадастатковасць асобы — надзвычай важная яе ўласцівасць, што, па вялікім рахунку, уплывае на аблічча соцыуму, у якім асоба жыве. У гэтым пераканаты і З. Бядуля: «Захацеў чалавек, і сам сабе ўладзіў свята-гульню. І сонца на яго тады па-новаму глядзіць, і камень і дрэва яму песні пяюць» [23, с. 88].

Жыхар вёскі Сівец Ахрэм Данілавіч Пунцік (М. Зарэцкі, «Вязьмо») «Галілеем… стаў праз вечныя свае вынаходкі» з лёгкай рукі ўласнага добрага прыяцеля Плакса, але «гэтая мянушка яго не абразіла (а мо нават і задаволіла…) і шчытна да яго прыстала»

[27, с. 18]. Па самым вялікім рахунку вобраз вясковага дзівака Галілея ў беларускім рамане, напісаным у 1932 годзе, выступае якаснай мастацкай праекцыяй асобы, якая самаактуалізуецца. Існуюць усе лагічныя падставы разглядаць яго як мастацкае ўвасабленне ўніверсальнага творчага пачатку ў чалавеку. З пункту погляду філасофіі і гуманістычнай псіхалогіі павярхоўныя адзнакі «несамавітасці» Галілея ацэньваюцца як паказчыкі творчай і талерантнай асобы ў дакладным значэнні адпаведных навуковых паняццяў. І гэта не з’яўляецца спробай штучнага ўключэння твора 30-х гадоў мінулага стагоддзя ў сучасны культурны кантэкст. Па-за ўвагай даследчыкаў пакуль што застаецца слова «творчасць», якое даволі актыўна (значна больш, чым гэтага вымагала ўзноўленая ў рамане эпоха «вінцікаў», калі імкненне быць творчым выглядала дысанансам) ва ўсіх магчымых яго значэннях ужывае сам М. Зарэцкі: і як працэс стварэння чалавекам артэфактаў, і як яго неардынарны пошук у сферы грамадскага ўладкавання, і як універсальную каштоўнасць быцця чалавека, перадусім волю да пераўтварэння хаосу. Вобраз Галілея — увасоблены «феномен здольнасці да адзіноты і адметнага спосабу пазнання» [18, с. 191]. Ён узняўся над будзённасцю, валодае здольнасцю ўбачыць сутнасць рэчаў і з гэтай прычыны часам бярэ сабе права сказаць: «Так трэба… Так усім будзе лепей…» [27, с. 163]. Пры набліжаным разглядзе Галілей выяўляецца натурай складанай і гарманічнай у сваёй унутранай сутнасці, нягледзячы на вонкавую бязладнасць яго знешняга выгляду і жыццёвай прасторы. Гэты вобраз зноў пацвярджае, што творчыя асобы з’яўляюцца філосафамі, хай сабе і «хатняга» маштабу. А яшчэ Платон адзначаў, што ў дзяржаве павінны правіць філосафы, і ў іх павінна быць улада, а не ўласнасць.

Як выразна відаць са сказанага вышэй, вобраз Галілея «супраціўляецца» падыходу да яго з побытавымі меркамі, хоць Марына Паўлаўна і заўважае аднойчы: «Жывіцё вы неяк так… не па-людску» [27, с. 38], маючы на ўвазе «пышнае бязладдзе» ў хацёнцы вясковага вынаходніка. Хутчэй жа, стары вынаходца жыве не так, як усе. Упарадкаваны ім уласны вонкавы, знешні

свет — гэта праекцыя яго ўнутранага свету, сведчанне яго багатага творчага патэнцыялу, што дадаткова падкрэслівае ўжыты М. Зарэцкім эпітэт «пышнае». Як пісаў П. Валеры, «розум... жывіцца бязладдзем. <...> Ён бярэ неабходнае яму бязладдзе ўсюды, дзе толькі знаходзіць. Каб уключыцца ў работу, яму патрэбен перапад Бязладдзе — Лад, як машынам неабходны перапад тэмператур» [18, с. 100]. Цікава, што аб такім перападзе (на першы погляд, у рэалістычным кантэксце) гаворыць і аўтар рамана. Вось фрагмент дыялогу паміж Галілеем і зайшоўшым да яго Гвардыянам: «“…Сцюдзёна ў мяне. На доле ніжэй за нуля тэмпература. Кожнае стварэнне цеплынёй ажыўляецца…” Мабыць, папраўдзе было сцюдзёна ў Галілеевай хаціне, бо Гвардыян калаціўся як у трасцы, хоць і быў апрануты ў добрае футра». М. Бубер сцвярджаў: «У ледзяной атмасферы адзіноты чалавек з усёй непазбежнасцю ператвараецца ў пытанне для самога сябе…» [28, с. 164]. Заўважым, што Гвардыяну пагражае адзінота як сацыяльная ізаляцыя. Над гэтым ён вымушаны пакутліва разважаць, міжвольна ператвараючыся ў тое самае славутае пытанне для сябе… І першы, і другі стан для гэтага героя, у адрозненне ад Галілея, неарганічны. Адчуванні Гвардыяна абазначаны М. Зарэцкім сцісла, дакладна і патэнцыяльна асацыятыўна: «…ледзяная золь ела нутро…» [27, с. 41].

Праблема адзіноты заўсёды была адной з дамінантных філасофскіх праблем. У нашым выпадку гэта яшчэ і адметны ракурс мастацкага асваення рэчаіснасці. Прымаючы вышэйсказанае пад увагу, інакш успрымаеш тое, што Галілей «свае сям’і не мае, жыве бабылём» [27, с. 203]. Ф. Ніцшэ адзначаў: «Адзінота надае нам большую чэрствасць адносна саміх сябе і большую настальгію па людзях: у абодвух выпадках яна паляпшае характар» [15, с. 761]. На вобразе Галілея выразна відаць, што чалавек, які ці па складзе характару, ці па волі лёсу, ці ў выніку таго і іншага разам застаўся сам-насам з сабою і сваімі праблемамі, больш за ўсё схільны і найлепшым чынам падрыхтаваны да самаасэнсавання. Адзіночка — чалавек з «закладзенай у ім магчымасцю адносін» [28, с. 232]. На думку М. Бубера, ва

ўладкаванага і беспраблемнага чалавека наўрад ці прачнецца калі-небудзь жаданне вочнай стаўкі з самім сабой, «якое не так лёгка наталяецца і небяспечнае мноствам пытанняў» [28, с. 167], як гэта адбываецца з Галілеем. Стары «з’яўляўся і знікаў неўзаметку, нікога не чапаючы, нікому не замінаючы, ведучы ў жыцці нейкую сваю, аднаму яму вядомую лінію» [27, с. 140].

Галілей — Homo faber, чалавек-штукар. Праўда, інтэрпрэтуючы яго вобраз, мы ў значнай ступені выходзім за межы прамога лексічнага значэння гэтага спалучэння слоў — вытворца прылад і машын. Тут дарэчы ўспомніць аксюмаранны выраз К. Чорнага «адухоўленае жалеза», якім можа быць ахарактарызаваны плён творчай думкі вынаходцы. Акрамя мажджэры, «канструкцыямі» Галілея былі саматужная электрычнасць ва ўласнай хацёнцы, удасканаленая сушыльня для Марыны Паўлаўны, мелася быць хутка створанай цыркулярная бяздымная печка. Майстар «робіць цікавую і важную рэч», якая, як некалі «мажджэра», «выстраліць» у фінале твора. «Захоплены новаю працаю», ён «праз цэлыя дні не вылазіў з свае хацінкі». Але, піша М. Зарэцкі, «часамі апаноўваў усё-ткі Галілея… магутны нястрымны поцяг да людзей» [27, с. 158-159]. З уласцівай яму «творчай цікавасцю» ставіўся Галілей да чалавека. Таму ён любіў усякі сход (незалежна ад парадку дня), «любіў наогул, дзе многа людзей» [27, с. 160], што, па вялікім рахунку, ёсць амаль прафесійная цікавасць філосафа-антраполага: «у людской супольнасці чалавек пазнаецца па закладзенай у ёй паўнаце адносін» [28, с. 232]. «У людской масе, — піша М. Зарэцкі, — ён умеў бачыць свайго “ўлюбёнага” чалавека з яго сілай і слабасцю, з яго добрымі і дрэннымі бакамі і… з яго своеасаблівай “ваўчынай” жыццёвай тэхнікай» [27, с. 160]. Так яе ахарактарызаваў Плакс, які, на думку Галілея, зусім не любіць чалавека. «Улюбёны чалавек» з «ваўчынай» жыццёвай тэхнікай — гэта адна з надзвычай супярэчлівых характарыстык, той парадокс, які стымулюе дашукацца яго прычын ці хаця б спасцігнуць логіку аўтара, паводле якой менавіта так праецыруецца

«аксюмараннае мысленне» саматужнага творцы і філосафа. Лагічным падсумаваннем развагаб дыялектыцы ў асобе «воўчага» і чалавечага будзе рэзюмэ самога заснавальніка гуманістычнай тэорыі асобы А. Маслоу: «Дасканалых людзей не існуе. Можна знайсці добрых, нават вялікіх людзей. Існуюць творцы, святыя і рэфарматары. Гэта павінна ўсяляць у нас надзею на будучае, хай сабе нават іх і няшмат. Аднак гэтыя людзі часам бываюць эгаістычныя, раздражняльныя, гняўлівыя ці панурыя. Каб пазбегнуць расчараванняў у людзях, нам трэба пазбавіцца ілюзій» [3, с. 414].

Самаактуалізацыя — гэта авалоданне ўменнем настройвацца ў адпаведнасці са сваёй уласнай унутранай прыродай, не залежаць ад меркаванняў і поглядаў другіх («свой сквіл мілей за чужую песню» [27, с. 20]), што не вельмі проста тады, калі «вальготны… свет для чалавечай душы» і «няма чалавеку ніякага ўёму. <…> Усё ламаецца, дык і чалавек мусіць ламацца. Не ў тым, дык у тым» [27, с. 7-8]. На шляху самаактуалізацыі асоба рэалізуе паводзіны наступных тыпаў: поўнае перажыванне, павышанае асэнсаванне і інтэнсіўная цікавасць да таго, што адбываецца ў ёй і вакол яе. Галілей захапляўся кожнай праблемай, якая траплялася на яго жыццёвым шляху, — усё роўна, ці мела яна непасрэднае дачыненне да яго, ці не. Кожны раз, натрапіўшы на вялікую і цікавую праблему, ён «будзе з гарачай упартасцю… ламаць над ёй галаву» [27, с. 16]. Для творчых асоб увогуле характэрна заклапочанасць тымі асноўнымі і вечнымі праблемамі, якія паглыблена даследуюцца мастацкай літаратурай. Так, Галілей схільны бачыць «новых людзей» у сваіх добра знаёмых аднавяскоўцах. Бясспрэчна, што ў дадзеным выпадку дзейнічае прыём «перададзенай трыбуны». Увогуле праблема «перадавярэння» аўтарскіх функцый ацэнкі герою была пастаўлена крытыкай упершыню ў сувязі з «Узнятай цалiной» М. Шолахава. Адзначалася, што ён належыць да ліку тых пісьменнікаў, хто не баіцца бачанне падзей перадаверыць іх непасрэднаму ўдзельніку, селяніну, які «спакон вякоў насцярожваў літаратуру» [29, с. 375]. На думку Н. В. Драгамірэцкай, гэты эпахальны стылёвы зрух ажыццёўлены не ў першай (апублікаванай у той жа год, што

і раман «Вязьмо» — *А. Б.*), а ў другой, пасляваеннай кнізе «Узнятай цаліны», палемічнай у адносінах да першай. Як бачым, правамоцнасць падобнага перадавярэння была прыярытэтна даказана беларускім празаікам М. Зарэцкім ужо ў пачатку 30-х гадоў XX стагоддзя.

Творчыя асобы імкнуцца здзяйсняць жыццёвы выбар на карысць росту, што азначае не толькі адкрыццё новага вопыту, але і рызыку паўстаць перад невядомым. Паводле філасофскай антрапалогіі, чалавек — не статычнае быццё, не факт, а толькі магчымы накірунак працэсу. Думка ж — знак таго, што ўнутры нас адбываюцца змены. Калі Галілей натрапіць на вялікую і цікавую праблему, «яго не абыходзіць тое, ці датыча яна яго непасрэдна — ён усё роўна будзе з гарачай упартасцю, як мяцежны юнак, ламаць над ёй галаву, пакуль не дойдзе нейкага выніку» [27, с. 16], — сцвярджаючы, што нельга мудра выбраць жыццё, калі ты не асмелішся прыслухоўвацца да ўласнай самасці ў кожны момант жыцця. Паводзіны і думкі Галілея выяўляюць істотныя моманты самаактуалізацыі — сумленнасць і адказнасць за свае дзеянні. Варта шукаць адказы ўнутры сябе, а не старацца задаволіць сваімі адказамі іншых. Рэалізацыя такіх паводзін дапамагае развіць здольнасць «лепшага жыццёвага выбару» таго, што правільна для кожнага, а не адпавядае стэрэатыпным побытавым меркам: няма большага граху, чым пражыць не сваё жыццё. Адносна вобраза Галілея (і беларускага нацыянальнага характару) дарэчы прывесці наступную філасофскую выснову: «Маці карысных рамёстваў — нястача; маці вытанчаных мастацтваў — лішак. Бацька першых — роздум, бацька другіх — геній, які сам свайго роду лішак… пазнавальнай сілы, у параўнанні з той яе колькасцю, якая неабходна для служэння волі» [30, с. 524]. Самаактуалізацыя — гэта таксама пастаянны працэс развіцця сваіх патэнцыяльнасцей, што азначае выкарыстанне здольнасцей і розуму у працы дзеля таго, каб рабіць добра тое, што ты хочаш рабіць. Так і дзейнічае вынаходца — і «цвёрда верыць, што тэхніка зможа ўсё: і прыроду, і ваўкоў, і ваўчыныя законы» [27, с. 159]. Як бачым, вялікі талент ці інтэлект не азначаюць аўтаматычна

самаактуалізацыі. Яна не рэч, якую можна мець ці не мець, не адзінкавае дасягненне, а бясконцы працэс — спосаб быцця, працы, адносін са светам.

Ужо адзначалася, што самаактуалізацыі ўласцівы «пік-перажыванні», калі асоба глыбей усведамляе сябе і свет, а яе думка, пачуццё, дзеянне асабліва выразныя і дакладныя. Менавіта тады чалавек у большай ступені прымае іншых, вызваляецца ад унутранага канфлікту і трывожнасці, больш канструктыўна выкарыстоўвае сваю энергію. У П. Валеры ёсць арыгінальная праекцыя такога стану: «…фізіялагічная гардыня — гэткае ўнутранае трыумфаванне, калі справа зроблена на выдатна… бурныя апладысменты... унутраных органаў удаламу спектаклю, задуманаму і здзейсненаму нервовымі і ўсялякімі іншымі цэнтрамі... На самай справе, паспяхова завяршыўшы нешта, замест стомы адчуваем уздым, лёгкасць, жаданне працаваць яшчэ» [18, с. 99]. Па-мастацку пераканаўча паказвае М. Зарэцкі такі стан героя праз успрыманне яго вернага сябра Босага. Калі Галілея ахоплівала натхненне, сабаку даводзілася «з затуманенымі пакорным жалем вачмі доўга і ўпарта» грызці сухую скарынку, «пацяшаючы сябе тым, што і гаспадар дзеліць з ім яго няшчасную долю» [27, с. 159]. Калі ж «у Галілеевым нутры» білася аж два захапленні адразу, то «гаспадароў шал дасягаў… страшэнных форм» [27, с. 164] і Босы разумеў: у яго сабачым жыцці наставалі цяжкія дні… Адлюстраваны момант «пік-перажывання» і ў тым эпізодзе, калі Зелянюк сабраў грамаду камсамольцаў і гаворка ішла пра сівалапаўскі калгас. Стары, седзячы ў зацішным куточку, у сваім уяўленні «набудаваў… такіх дзівосаў, што, пэўна б, сам памёр ад здзіўлення і страху, каб раптам убачыў гэта ў сапраўднасці. І ўжо не чуў нічога, не бачыў навокал сябе, ужо не было яго тут, непакойнага Галілея, — блукаў недзе сярод дзівосных сваіх пабудоў» [27, с. 129-130]. Як вядома, у хуткім часе праца была распачата. На першы погляд, перад намі мастацкая праекцыя самаадчування Галілея: «Чым далей, тым работа вымагае больш кемлівасці, больш адказнасці, становіцца цяжэй і мудрэй і разам з гэтым усё прыямней» [23, с. 86]. Аднак гэта стан (тыповы для кожнай

творчай асобы) Бядулевага «штукара» Данілы, які «гарэў на сваім уласным агні», «лез усё вышэй і вышэй па невідочнай лесвіцы. І расла яго творчасць, нібы казка, што прыняла раптам формы праўдзівасці» [23, с. 87]. На аналагічным этапе творчасці паказвае нам Галілея ў фінале рамана «Вязьмо» М. Зарэцкі, калі перад зрокам вяскоўцаў паўстаюць «ажыццёўленыя мары… сэрца» [27, с. 87] няўрымслівага вынаходцы.

І наступны крок самаактуалізацыі — лепшае асэнсаванне таго, як мы скажаем вобраз сябе і вобразы навакольнага свету шляхам розных механізмаў абароны. Неабходнасць іх «уключэння» вынікае з выказвання самога Галілея: «Чалавек таго баіцца, чаго не бачыць ці не разумее. Каб ведаў, не баяўся б» [27, с. 39]. Думаецца, гэта можа быць ключом да ўчынку Галілея, які заўсёды цяжка паддаваўся тлумачэнню. Калі ў двор да Гвардыяна прыйшоў актыў і Пацяроб прачытаў пратакол, то «Цімафей Міронавіч увесь страсянуўся… і …саступіўшы з ганка, ён паволі… пасунуўся на Галілея. Стары дзівак падпусціў яго крокі на два да сябе і зрабіў смешнае, недарэчнае, зусім нестасоўнае да сталага чалавека: ён паказаў… Гвардыяну язык» [27, с. 216]. Пакуль той «ахамянуўся, там, дзе стаяў Галілей, асталося адно пустое месца». Для нас істотна тое, што Галілея не было ў тым натоўпе, дзе адразу пасля гэтага выбухнуў «дружны бязлітасна-глумлівы рогат» [27, с. 216], у якім сам Галілей удзелу не прымаў. Гэты рогат — мастацкая дэталь, якой пазначана наспяванне трагедыі. Яе паказчык — пераход ад працяглай весялосці да вялікага смутку (інакш прачытваецца з асэнсаваннем гэтага рэпліка Веры, адрасаваная Карызну: «Добрая драма трапілася. Пра калектывізацыю. А Плаксік перш казаў, што дрэнь» [27, с. 83]). Л. Фаменка, даследчык творчасці А. Платонава, заўважае, што мастак «чуйна ўлоўліваў перш за ўсё трагічную напружанасць… свету; іранічны тон, камічнае толькі спецыфічна ўскладняюць узвышана-трагедыйнае» [25, с. 650]. Гэта ўласціва і мастацкай манеры М. Зарэцкага. Празаік адзначае дзіўнае пачуццё, якое «з’явілася тут у Галілея да Цімафея Міронавіча: не то жаль нейкі, не то агіда, не то страх перад нечым няўхільным і жудасным. Адно зусім ясна

было Галілею: сёння стаў Гвардыян новы, інакшы, не такі як быў, — сёння прылюдна паказаў на яго пальцам нехта вялікі і грозны, паказаў і пакінуў яго ў страшнай адкрытасці» [27, с. 24]. І ў гэтым яшчэ адно пацвярджэнне таго, што Галілей — не чалавек натоўпу. Важна ўважліва ўчытацца ў разглядаемы намі эпізод. «Паперадзе ўсяго натоўпу стаяў Галілей. Ён тупаў на месцы ад холаду, дробна кхекаў і, *здалося Гвардыяну* (курсіў наш — *А. Б.*), падміргваў яму хітра і насмешліва». У гэтым эпізодзе значнай уяўляецца аўтарская думка пра тое, што Гвардыян, магчыма, «пачуў… па сваёй сіле чалавека», і гэта з’явілася адной з прычын таго, чаму для яго «дужа датклівае было Галілеева падміргванне» [27, с. 216].

Смех нясе ў сабе гісторыю грамадства і канцэпцыю свету. Так, усе, хто быў у хаце ў Гвардыяна падчас зачытвання яму пратакола, «зайшліся ад вясёлага смеху», калі Пацяроб, неспадзявана для гаспадара, «лэпнуў» яго па плячы, і той, «у інстынктыўным парыванні да самаабароны, смешным нязграбным рухам захіліў галаву рукамі і крыкнуў дзікім фальцэтам: — Ай-яй!» [27, с. 214]. Падобныя эпізоды праліваюць святло на сутнасць зробленай аўтарам заўвагі, што Галілей смяяцца чамусьці не любіць. Даследчыкі адзначаюць у творчых асоб не зусім звычайнае пачуццё гумару. Ім не ўласцівы варожы смех, у тым ліку над прычыненнем урону іншаму чалавеку, смех перавагі, смех пратэсту супраць улады. Варожасць увогуле не з’яўляецца рысай іх характару, а бывае рэактыўнай ці сітуацыйнай. Тое, што яны лічаць гумарам, хутчэй бліжэй да філасофіі. Здольны яны і да рэалістычнага гумару, які заключаецца ў высмейванні рэальных чалавечых недахопаў і можа прымаць форму кпінаў з самога сябе.

У пачатку рамана ў абліччы свайго героя М. Зарэцкі падкрэслівае, што «верхняя палавіна яго хударлявага тулава была… выцягнута наперад, нібы прыглядаўся ён да чаго ці што вынюхваў перад сабой» [27, с. 16]. Падобную дэталь знешнасці героя адзначае Л. Андрэеў у апавяданні «Іуда Іскарыёт»: «…Іісус… злёгку сутуліўся ад звычкі думаць у час хады і ад гэтага здаваўся ніжэйшым» [31, с. 170]. Пазней М. Зарэцкі

вернецца да гэтай дэталі ў крыху іншым кантэксце: Галілей, не знайшоўшы ў газетцы «мудронага, усеабдымнага слова», пачаў завіхацца каля людзей, «браў іх хітрыкамі, тонкай дыпламатыяй, вышукваў, вынюхваў, што хорт…»[27, с. 122].

Вакол Якуба Лакоты сабраліся людзі, якія, валодаючы творчым патэнцыялам, імкнуцца стаць рэальнымі ўдзельнікамі вырашэння лёсу грамадства. Выстаўка, збудаваная рукамі Галілея, «уся была зроблена на аснове рэальных разрахункаў, на аснове дакладных планаў…». Гэта быў першы крок да таго, што магло быць дасягнута «за якіх пяць-дзесяць год, абы ахвота была, энергія ды дружнасць» [27, с. 296-297] — асноўныя рысы «людзей стваральнага складу» [32, с. 140]. Як паказвае аналіз рамана, яго аўтар упэўнены, што калектывізацыі ў роўнай ступені патрэбны працаўнікі, рамантыкі і творцы. Галілей як творчая асоба імкнецца захаваць сваё індывідуальнае «я». Вось чаму ў «зіхоткім дзівосным малюнку» будучай калгаснай раскошы ён пакінуў некранутай уласную «мізэрную ўбогую хацёнку», якая яўна спрачалася сваім выглядам з той раскошай. У час, калі «ўсё ламаецца» і «чалавек мусіць ламацца», не кранутая на макеце калгаса хацінка Галілея можа інтэрпрэтавацца як сімвал асноватворнага, «аўтаномнасці» чалавечай душы. Працягваючы думку аб сімвалічнай прыродзе мастацтва, хочацца звярнуцца да адной з разваг гісторыка А. Тойнбі аб лёсе цывілізацый, абрыс якога можна ўбачыць за вышэйпамянёным макетам: «Цывілізацыі прыходзілі і сыходзілі, але Цывілізацыя з вялікай літары кожны раз адраджалася ў новых свежых формах, бо якім бы вялікім ні было разбуральнае дзеянне вайны і класавай барацьбы, яно не стала ўсеахопным. І калі ўдавалася разбіць верхні слой грамадства, то перашкодзіць ніжэйшым яго слаям выжыць амаль некранутымі і захаваць здольнасць радавацца жыццю сталася немагчымым. І калі якое-небудзь грамадства цярпела крах у адной частцы свету, яно не абавязкова цягнула ў апраметную астатнія чалавечыя супольнасці» [33, с. 280-281]. Думаецца, што хацёнка Галілея — адзін з тых сімвалаў, якія з’яўляюцца своеасаблівым «генам сюжэта» (Ю. Лотман), маюць эмблемны характар, надзвычай насычаны ў сэнсавых адносінах.

Не лішне нагадаць таксама, што Галілей так і застаўся некалектывізаваным, хоць і падлягаў пільнай увазе самога «страшнага калектывізатара» Пацяроба. «…Пацяроб усміхнуўся з велікадушнай паблажлівасцю. Ён ужо не злаваў на Галілея, хоць, можа, той і схаваўшыся быў дзе-небудзь у прытульным куточку, бо што ты возьмеш з такога вар'ята?» Між тым, яшчэ М. Мантэнь адзначаў, што «мудрэц навучыцца ў вар'ята большаму, чым вар'ят у мудраца» [34, с. 164].

Аўтарская пабудова сюжэта вымушае зноў і зноў пільна ўглядацца ў вобраз старога дзівака, які, безумоўна, ні ў якім разе нельга зводзіць да прымітывізаванай формулы звычайнага чалавечага існавання, прыпадабняючыся ў гэтым да Пацяроба, якому прыемна было адчуваць «свой годны хвалы дэмакратызм, які не грэбуе нават такімі нікчэмнымі, ні да чаго не прыдатнымі людзьмі, як Галілей» [27, с. 234].

У вобразе Ахрэма Данілавіча Пунціка найбольш поўна адбілася аўтарскае разуменне асабовага жыцця чалавечага духу ў час запанавання татальнай бездухоўнасці, якое геніяльна супадае з палажэннямі маладой галіны філасофскай навукі, што нараджалася якраз у час вялікай «бяздомнасці» чалавека з мэтай асэнсавання асноўных праблем яго быцця і іх эвалюцыі, у тым ліку магчымасцей і межаў асабовай рэалізацыі. На вобразе Галілея прасочваецца плённая літаратурная традыцыя выхаду за рамкі вузка сацыяльнай трактоўкі асобы; абазначана цікавасць да агульначалавечых, агульнабыццёвых момантаў яе існавання.

Вывады

Праведзены аналіз тэарэтычных крыніц і мастацкіх тэкстаў дае падставы для наступных высноў: па-мастацку ўзноўленая ў інтэрпрэтаваных намі вобразах ментальная мадэль творчай асобы, разам з іншымі змястоўна-фармальнымі асаблівасцямі твораў, сведчыць пра гуманістычнае светасузіранне беларускіх празаікаў. Праблематыка творчай асобы як арганічная частка мастацкай канцэпцыі асобы ў яе сутнасных рысах досыць рэльефна ўвасоблена ў прааналізаваных намі творах Ядвігіна Ш., Цёткі, З. Бядулі, Л. Калюгі, М. Зарэцкага, аднак іх зместам, безумоўна, не вычэрпваецца.

З'яўляючыся адной з асноўных праблем мастацтва з пачатку і на ўсім працягу ХХ стагоддзя, праблема творчай асобы ў беларускай прозе азначанага намі перыяду заняла адно з дамінантных месцаў. Вытлумачэнню гэтага культурнага феномена прысвечана праца І. Канчэўскага «Адвечным шляхам», якая выкладае абгрунтаваныя аб'ектыўныя — перадусім геапалітычныя — прычыны адметнасці ментальных характарыстык беларускага этнасу, якія абумоўліваюць багаты творчы патэнцыял яго прадстаўнікоў. Да таго ж, шлях мастацтва — гэта перш за ўсё шлях сузірання. Як паказваюць інтэрпрэтаваныя намі вобразы герояў беларускай прозы, кожнаму з іх уласціва здольнасць да сузірання, якая з'яўляецца адной з нацыянальных асаблівасцей беларусаў, сфарміраваных адметным «кормячым ландшафтам».

Нягледзячы на тое, што мастак-творца не стаў у вызначаны намі перыяд асобным, адмежаваным ад аўтара, героем беларускай прозы, прыватныя рысы творчай асобы актуалізаваны праз лірычныя формы выяўлення аўтарскай свядомасці, у першую чаргу ў творах Ядвігіна Ш. і Цёткі, якія спалучаюць рысы дарожных нататак, дзённіка, эпісталярнага жанру. Яўна выражаным мастакоўскім успрыманнем свету валодае суб'ект аповеду ў аповесцях М. Гарэцкага, Я. Коласа, Л. Калюгі. Яго асабовую адметнасць вызначаюць як агульначалавечыя якасці творцы (зліццё з прыродай, дзейсная творчая памяць, імкненне да пазнання свету, у тым ліку праз непасрэднае сузіранне іншых краін і народаў, эстэтычныя адносіны да працэсаў і з'яў рэчаіснасці), так і выразныя нацыянальныя асаблівасці, актуалізаваныя на пачатку ХХ стагоддзя прагай набыцця ідэнтычнасці. Адным з вядучых матываў у беларускай прозе робіцца матыў шляху як падарожжа і, у сімвалічным плане, як пэўнага жыццёвага этапа, які запатрабаваў пошуку адказаў на лёсавызначальныя пытанні.

Даследаванне феномена творчай асобы вымагае грунтоўнага інтэрдысцыплінарнага кантэксту, які ў рамках дадзенага раздзела не абмяжоўваецца параўнальна-тыпалагічным літаратурным кантэкстам, а пашыраны за кошт палажэнняў філасофскай антрапалогіі і гуманістычнай псіхалогіі, у прыватнасці, тэорыі асобы, якая самаактуалізуецца.

На першы погляд, праблематыка апавяданняў, раманаў і аповесцей, у якіх мы вылучаем элементы мастацкай канцэпцыі творчай асобы, традыцыйна акцэнтавана на вобразах непрыкметных, звычайных людзей. Аднак у працэсе індывідуальнага жыцця такая асоба адчувае, затым усведамляе сваю адметнасць — мастацкую адоранасць, што выяўляецца ў характары асацыяцый, багацці ўяўлення і ў выніку — якасці адносін да жыцця. Пісьменніцкае майстэрства лепшых прадстаўнікоў беларускай прозы першай трэці ХХ стагоддзя (З. Бядулі, М. Зарэцкага) дазваляе пераканацца ў элітарнасці асоб, якія самаактуалізуюцца (хай сабе гэта земляроб, вясковы музыка, бондар ці дзівакаваты вынаходнік). Бо такая эліта, паводле вызначэння гуманістычнай псіхалогіі, — эліта характару, здольнасцей ці таленту, а не эліта расы, крыві, сям'і ці ўзросту, вядомасці або ўлады. Яны нагадваюць чалавецтву, што патэнцыял яго асабовага росту значна вышэйшы, чым дасягнуты зараз.

Творчасць М. Гарэцкага не толькі адыграла вызначальную ролю ў «акумуляцыі» франтавога вопыту, а і яскрава ўвасобіла мастацкую самасвядомасць творцы на вайне. Творчая асоба ў экстрэмальных умовах вайны фатальна абцяжарана вонкавым напружаннем, якое перашкаджае напружанню ўнутранай працы. Аднак яна знаходзіць сабе ў творчасці псіхалагічную нішу і гэтым усталёўвае невыкараняльную мяжу паміж уласным «я» і вайной. Магчымасць устанавіць такую ўнутраную дыстанцыю сведчыць пра вялікі запас духоўнай трываласці мастака, пра тое, што ён цалкам не прыгнечаны катастрофай і захоўвае здольнасць рэалізавацца ў іншых формах існавання. А гэта паказчык адкрытасці будучаму.

Магчыма, пры павярхоўным разглядзе арганізацыя жыццёвай прасторы па законах творчасці можа здацца ідэальным спосабам асабовага быцця. Аднак, як справядліва сцвярджаюць даследчыкі і пераконвае змест абраных для аналізу твораў беларускай прозы, яна не вычэрпвае праблем і цяжкасцей. Жыццёвыя калізіі герояў пацвярджаюць, што рост і ўзбуйненне асобы часта прыносяць ёй боль і пакуты. І ўсё ж мастак, незалежна ад таго, homo pictor ён ці homo faber, народжаны дзеля таго, каб тварыць, у тым ліку тады, калі акт творчасці патрабуе значных намаганняў ці нават барацьбы. Такім людзям уласціва «пачуццё ідэнтыфікацыі з чалавецтвам», і як бы моцна яны часам ні адрозніваліся ад іншых, усё роўна адчуваюць роднасць з імі, усведамляюць, што могуць рабіць многае, чаго не могуць іншыя, здольны бачыць тое, чаго не бачаць яны; і што ісціна, такая ясная для чалавека-творцы, схаваная і цёмная для большасці. Падобныя адносіны называюць адносінамі «старэйшага брата» (А. Адлер). Нягледзячы на тое, што месіянская ідэнтычнасць у прынцыпе не ўласціва для беларусаў, цяжка ўстрымацца ад высновы, якую падмацоўвае даследаванне твораў нацыянальнай прозы: існуе рэальная падстава ахарактарызаваць таленавітага беларускага селяніна (у сацыяльным кантэксце вечнага «малодшага брата») як старэйшага — у кантэксце асабовага развіцця, скіраванага да самаактуалізацыі і творчасці.

Спіс выкарыстаных крыніц

1. *Бердникова, О. А.* Концепция творческой личности в прозе И. А. Бунина : дис ... канд. филолог. наук / О. А Бердникова. — Воронеж : [б. и.], 1992. — 217 л.

2. *Абдзіраловіч, І.* Адвечным шляхам: Даследзіны беларускага светагляду / І. Абдзіраловіч ; прадм. С. Дубаўца. — Мн. : Навука і тэхніка, 1993. — 44 с.

3. *Хьелл, Л.* Теории личности / Л. Хьелл, Д. Зиглер. — 2-е изд. — СПб. : Питер. — 2005. — 607 с.

4. *Кириенко, В. В.* Природно-климатические детерминанты формирования белорусского этноса и менталитета белорусов / В. В. Кириенко // Этносоциальные и конфессиональные процессы в современном обществе : материалы Междунар. науч. конф., Гродно, 8-9 дек. 2005 г. /Гродн. гос. ун-т ; отв. ред. проф. М. А. Можейко. — Гродно : ГрГУ, 2006. — С. 352—356.

5. *Навуменка, І. Я.* Змітрок Бядуля / І. Я. Навуменка. — 2-е выд. — Мн. : Бел. навука, 2004. — 227 с.

6. *Гарэцкі, М.* Рунь: Апавяданні / М. Гарэцкі // Рэпрынтнае выданне. — Мн. : Маст. літ., 1994. — 142 с.

7. *Цётка.* Творы / Цётка. — Мн. : Маст. літ., 1976. — 306 с.

8. *Гарэцкі, М.* Збор твораў : у 4 т. / М. Гарэцкі. — Мн. : Маст. літ., 1984. — Т. 1 : Апавяданні // Аўт. прадм. А. Адамовіч.— 446 с.

9. Проблемы религиозно-культурной идентичности в русской мысли XIX—XX веков: современное прочтение : учеб.-метод. пособие / авт.-сост. Г. Я. Миненков. — Минск : БГУ, 2003. — 656 с.

10. *Кайрыс, С.* З маіх успамінаў пра Цётку / С. Кайрыс // ЛіМ. — 1991. — 22 лют. — С. 14—15.

11. *Ядвігін, Ш.* Выбраныя творы / Ядвігін Ш.— Мн. : Маст. літ., 1976. — 410 с.

12. *Калюга, Л.* Ні госць ні гаспадар : апавяданні і аповесці / Л. Калюга. — Мн. : Маст. літ., 1974. — 290 с.

13.*Бунин, И. А.* Собрание сочинений : в 6 т. / И. А. Бунин ; редкол. : Ю. Бондарев [и др.] ; подготовка текста и коммент. А Бабореко ; ст.-послесл. А. Саакянц. — М. : Худож. лит., 1988. — Т. 5 : Жизнь Арсеньева. Тёмные аллеи : рассказы 1932—1952. — 639 с.

14. *Кривцун, О. А.* Эстетика / О. А. Кривцун. — М. : Аспект-Пресс, 2003. — 447 с.

15. *Ницше, Ф.* Сочинения : в 2 т. ; пер. с нем. / Ф. Ницше ; сост., ред. изд., вступ. ст. и примеч. К. А. Свасьяна. — М. : Мысль, 1990. — Т. 1 : Литературные памятники. — 829 с.

16. *Иванов, А. И.* Первая мировая война и русская литература 1914—1918 гг. : этические и эстетические аспекты : дис. ... д-ра филолог. наук / А. И. Иванов. — М. : [б. и.], 2005. — 474 л.

17. *Гарэцкі, М.* Прысады жыцця : апавяданні, аповесці / М. Гарэцкі ; уклад. Т. Голуб. — Мн. : Маст. літ., 2003. — С. 313—433.

18. *Валери, П.* Юная Парка : стихи, поэма, проза ; пер. с фр. / П. Валери. — М. : Текст, 1994. — 239 с.

19. *Аббаньяно, Н.* Мудрость жизни / Н. Аббаньяно // Всемирная философия. XX век / авт.-сост. А. П. Андриевский. — Минск : Харвест, 2004. — С. 6—21.

20. *Бердяев, Н. А.* Самопознание : (опыт философской автобиографии) / Н. А. Бердяев. — М. : Книга, 1991. — 446 с.

21. *Белая, А. І.* Канцэпцыя творчай асобы ў навуковым асэнсаванні І. Навуменкі / А. І. Белая // Творчая асоба І. Навуменкі і праблемы беларускай філалогіі і адукацыі : зб. навук. арт. / рэдкал. : Т. І. Шамякіна (гал. рэд.) [і інш.] ; уклад. А. І. Бельскі. — Мн. : РІВШ, 2006. — С. 185—192.

22. *Шопенгауэр, А.* Мир как воля и представление : в 2 т. ; пер. с нем / А. Шопенгауэр ; ред. Е. В. Москвич. — Минск : Попурри, 1999. — Т. 2. — 829 с.

23. *Бядуля, З.* Апавяданні / З. Бядуля ; уст. арт. : І. Кудраўцаў. — Мн. : Нар. асвета, 1973. — 160 с.

24. *Бядуля, З.* Язэп Крушынскі : раман : у 2 кн. — Кн. 1 : Збор твораў : у 4 т. — Мн. : Дзярж. выд-ва БССР ; Рэд. маст. літ., 1953. — Т. 3. — С. 167—522.

25. *Платонов, А.* Чевенгур : роман / А. Платонов ; сост., вступ. ст., коммент. Е. А. Яблокова. — М. : Высш. шк., 1991. — 654 с.
26. *Бядуля, З.* Язэп Крушынскі : раман : у 2 кн. — Кн. 2 : Збор твораў : у 5 т. — Мн. : Дзярж. выд-ва БССР ; Рэд. маст. літ., 1989. — Т. 3. — С. 5—249.
27. *Зарэцкі, М.* Збор твораў : у 4 т. / М. Зарэцкі. — Мн. : Маст. літ., 1991. — Т. 3 : Вязьмо : раман ; Сымон Карызна : драм. аповесць. — С. 5—298.
28.*Бубер, М.* Два образа веры ; пер. с нем. / М. Бубер ; под ред. П. С. Гуревича [и др.]. — М. : Респ., 1995. — 464 с.
29. *Драгомирецкая, Н. В.* Автор и герой в русской литературе XIX—XX вв.: диалектика взаимодействия : дис. ... д-ра филолог. наук / Н. В. Драгомирецкая. — М. : [б. и.], 1989. — 396 л.
30. *Шопенгауэр, А.* Мир как воля и представление : в 2 т. ; пер. с нем. / А. Шопенгауэр ; ред. Е. В. Москвич. — Минск : Попурри, 1999. — Т. 2. — 829 с.
31. *Андреев, Л.* Рассказы / Л. Андреев. — Волгоград : Ниж.-Волж. кн. изд-во, 1979. — 368 с.
32. *Пастернак, Б. Л.* Доктор Живаго : роман / Б. Л. Пастернак. — М. : Кн. палата, 1989. — 431 с.
33. *Тойнби, А. Дж.* Цивилизация перед судом истории : сборник ; пер. с англ. / А. Дж. Тойнби. — 2-е изд. — М. : Айрис-пресс, 2003. — 592 с.
34. *Монтень, М.* Опыты : избр. произведения : в 3 т. ; пер. с фр. / М. Монтень. — М. : Голос, 1992. — Т. 3. — 416 с.

2.4 Фарміраванне характару і асобы чалавека на вайне

Тэма вайны ў мастацкай літаратуры раскрываецца ў двух напрамках: вайна — факт гісторыі і вайна — аб’ект эстэтычнага даследавання. Вобраз «чалавека з ружжом», асаблівасці слоўнага мастацтва краіны, якая ваюе, — частка праблемы «літаратура і вайна» як праблемы гісторыка-літаратурнай. На ўсім працягу свайго існавання мастацтва ва ўласцівых яму формах вядзе «вайну з вайною», ажыццяўляючы супрацьдзеянне ёй сродкамі культуры [1, с. 72]. Праблема «вайна і грамадства», «чалавек і вайна» з’яўляецца міждысцыплінарнай. Спецыфіка паказу вайны ў прозе першай трэці XX стагоддзя абумоўлена тым, што гэта калі не вызначальны, то перманентны фактар беларускай гісторыі, тая з’ява, якая ў многім абумовіла спосаб быцця нацыі менавіта ў акрэслены перыяд. Беларусы ўдзельнічалі ў падзеях руска-японскай вайны і ў асаблівай меры

адчулі ўплыў агульнага трагічнага «пралогу» XX стагоддзя — Першай сусветнай вайны. Яе пачатак азначаў «канец усяго… папярэдняга жыцця» [2, с. 622]. У якасці даследчага аб’екта вайна цікавіць нас перадусім як эстэтычная рэальнасць, дзе фарміруецца адметная канцэпцыя асобы, а «чалавек з ружжом» выяўляецца як індывідуалізаваны мастацкі характар і ўніверсальны тып. Акрамя таго, аналіз твораў беларускіх празаікаў аб вайне, параўнанне іх з творамі блізкароднасных літаратур — эфектыўныя сродкі самапазнання нацыі і выяўлення адметнасці беларускага «чалавека, які ваюе». А ён, адпаведна ментальным характарыстыкам нашага народа, не заўсёды «чалавек ваяўнічы».

Сакраментальнае пытанне беларускага быцця — ці будзе вайна, сакраментальнае жаданне беларусаў — толькі б яе не было. Усё гэта знайшло сваё па-мастацку адметнае ўвасабленне ў творах беларускай прозы малога і вялікага эпічнага жанру. Цыпрук Анцішэўскі (Л. Калюга, «Ні госць ні гаспадар») «на дзень па два разы» дапытваецца ў чужых людзей, ці вайна сяголета будзе. Абы згледзеў, што Хвядос газеты перабірае — «падзывае да сябе.

— Што там піша?.. Будзе-такі вайна?

— <...> Хаця ж каб гэтай погані — вайны — не было, — клопаты старому…» [3, с. 213].

Зварот да філасофскай публіцыстыкі і/ці «інтэлектуальнага светасузірання» (С. Франк) аднапасова з «акопнай праўдай» дазволіў пісьменнікам прадэманстраваць велізарны дыяпазон ва ўспрыманні вайны з самага яе пачатку, які быў уласцівы для таго часу. Нягледзячы на тое, што беларусы спрадвеку адчувалі падсвядомую трывогу, усё ж, піша М. Гарэцкі, вайна з «ярманцам» «заспела раптам: каго ў полі, каго на сенажаці, — і адгукнуліся на страшную навіну неяк легкадумна і вясёла. Запаснікі папакідалі косы, цалюткі вечар пілі і елі, быццам вялікім святам, гаманілі дужа многа і абы-што, і ўсё з адбіткам незразумелай хваравітасці, быццам усіх схапіла трасца. А рана-параненьку па ўсіх дарогах пацягнуліся ці вельмі гаманлівыя, ці зусім нямыя фурманкі з мужыкамі і жонкамі, братамі і сёстрамі, бацькамі і сынамі — на зборны пункт у горад. Так пачалася тая страшная вайна, і ўва ўсіх тады была толькі адна пацеха: вайна,

як пішуць, будзе вельмі кароткая, скончыцца яшчэ нават, можа, да зімы. Ды вось была ўжо і зіма, ішлі бясконцыя наборы некрутаў, і запасных, і ратнікаў, за новыя і новыя гады, прыйшла вясна, другое лета, — і здавалася, канца гэтай нудзе не будзе…» [4, с. 305].

Сяляне ў апавяданні К. Чорнага «Максімка» лічаць аўтарытэтным меркаванне гаспадара заезджага дома Гіршы Дрэйзіна, які нібыта «ведае “лепш за ўсякага камісара”, ці будзе вайна, і калі будзе, то з кім і калі…» [5, с. 154]. Мастацкае ўяўленне пра вайну ў прозе К. Чорнага ствараецца шырокім дыяпазонам сродкаў. Гэта і гістарычныя аўтарскія адступленні, што падкрэсліваюць адметнасць лёсу беларускай зямлі і пісьменнікаву неабыякавасць да яго («Спатканні з васпаватым чалавекам»): Явіч «…пайшоў па той зямлі, якая праз усе стагоддзі залечвала ўсе свае раны ад сутычак народаў, па якой праязджалі імператары на белых конях, прымаючы хвалу “Віват, імператар!” Шмат слядоў загладзіла зямля на сабе. Салдаты якой імперыі не клялі гэтую, гэтакую далёкую ад радзімы зямлю, па якой гэтак цяжка ісці і выцягаць з яе свае цяжкія салдацкія боты?!» [6, с. 111]. Гэта і этыка-філасофскія рэфлексіі пра вайну як наканаванне лёсу («Семнаццаць год»), як звяно таго шэрагу няшчасцяў, «што адвеку ўсталяваны і час ад часу сыходзяць на чалавецтва, як сыходзяць голад, хвароба, смерць, і кожны чалавек ратуецца і трапечацца, як можа, жывучы на свеце» [6, с. 166].

Не дзіва, што Тоня Базылькевіч («Мураваны скляпок»), які асірацеў у дваццаць год і, застаўшыся адзін сярод гаспадарскай няўладжанасці, «увайшоў у сваю бесперапынную цягавітасць», з жахам сустрэў вестку аб вайне. Бо Тоня ведаў толькі адзін адказ на пытанне «А хіба вайна карысць якую дае?» — адмоўны. І ў творах розных аўтараў ён па-свойму канкрэтызуецца: «Ну канечне… ніякай карысці. Вун у Каравашкі сын звярнуўся, ходзіць цяпер на дзвюх мыліцах… А колькі пабітых… параненых?..» [7, с. 369].

Прыняўшы для сябе няпростае рашэнне, Тоня прадаў штокольвек з гаспадаркі, паехаў да доктара і за «здаравенную цану»

набыў сабе хваробу. Людзі пайшлі ў салдаты, а Тоня астаўся правіцца. «Бараніцца ад салдат» ён вырашыў, папсаваўшы вочы. Доктар сказаў яму: «Цяпер у салдаты не пойдзеш. Бачыш няважна, але, як скончыцца вайна, я табе гэтыя вочы зноў пастаўлю на месца» [6, с. 263]. У героя быў нейкі момант разгубленасці і смутку: хоць ён і не ў салдатах, і не на вайне, але затое — і набытку няма, і вочы не свецяць. «Трэба было ўсё пачынаць спачатку — старацца, не спаць, мазалі націраць — набываць. І як толькі гэтая думка выясніла перад ім такі стан рэчаў, зноў устрапянулася і ажыла ранейшая цягавітасць і працавітасць» [6, с. 264], якая ўражвае сваёй невынішчальнасцю. Такім парадкам да канца вайны герой вярнуў у сваю гаспадарку тое, што было патрачана на вочы.

Трагедыя асобы ва ўмовах вайны ўзмацняецца тым, што абавязкі прыватнага чалавека і грамадзяніна могуць не супадаць і пярэчыць адзін аднаму, як агульначалавечае — палітычнаму. У маўленні Пятра Тадаровіча («Семнаццаць год») гэта выявілася ў выразе «Няхай там хто сабе хоча і за што хоча (ці за што, ці за нічога!) ваюе» [6, с. 169]. Для герояў апавяданняў К. Чорнага («Спатканні з васпаватым чалавекам», «Сям'я Юрыя Гарэйкі» і інш.) вайна — гэта час, калі «свет зжываў сябе» [6, с. 110], дзе «дзень часта — эпоха» [6, с. 131]. На вайне «зусім сваё, асаблівае, адмысловае разуменне адпачынку, спакою, трывогі, гадзіны ночы...» [6, с. 123]. Яно, аднак, не знішчала дашчэнту здольнасці герояў бачыць «чалавечую ўтульнасць» [6, с. 111] ацалелага хутара ці тое, як нават у спаленай вёсцы сяляне, праўдзячы думку «трэба жыць», «са звыклаю павольнасцю сваёю, выбіралі на попелішчах асмаленае бярвенне і ўжо браліся дажынаць пераспелае жыта» [6, с. 125].

Вайна 1914 года — адна з ключавых падзей сусветнай гісторыі, бо яна абумовіла зменлівае аблічча свету ў наступныя часы. З аднаго боку, было абвострана нацыянальнае пытанне; на арэну грамадскага жыцця выйшлі масы народу, якія раней фактычна не ўдзельнічалі ў падзеях сусветнай значнасці. З другога — вайна адкрыла невядомыя дагэтуль глыбіні гуманітарнага падзення, на якія аказаўся здольным чалавек

насуперак усім дасягненням цывілізацыі. З. Бядуля пісаў: «За час імперыялістычнай і грамадзянскай вайны агалілася смерць. Сарвалі вопратку з гэтай старой, брыдкай жанчыны. Яна зрабілася нецікавай, будзённай, без паэтычнай чорнай мантыі на касцяку» [8, с. 273]. Гэтая думка праводзіцца Б. Пастарнакам («Доктар Жывага»): «Смерть человека от руки другого была редкостью, чрезвычайным, из ряду вон выходящим явлением. <...> И вдруг этот скачок из безмятежной, невинной размеренности в кровь и вопли, повальное безумие и одичание каждодневного и ежечасного, узаконенного и восхваляемого смертоубийства» [9, с. 304]. Падобны матыў выявіўся і ў характары асацыяцый Шапавалава-Мятлова (З. Бядуля, «Язэп Крушынскі») пасля таго, як аграном убачыў прынесены Крушынскім з кургана чэрап. Уначы яму прымроіўся «“Апафеоз вайны” — малюнак Верашчагіна: вялізная піраміда з чалавечых чарапоў» [8, с. 293].

У савецкай літаратуры 20—30-х гадоў XX стагоддзя мастацкая рэчаіснасць у асноўным выстройвалася не вакол ідэі справядлівасці ці несправядлівасці Першай сусветнай вайны, не вакол лёсаў людзей, што апынуліся на полі бітвы, а вакол сцвярджэння справядлівасці вайны рэвалюцыйнай. У той час як грамадзянскай вайне надаваліся вялікая мэта і сэнс, Першая сусветная вайна выяўлялася «незразумелай» па сэнсе і месцы ў гісторыі Расіі (а тым больш Беларусі) і чалавецтва. Перарастанне імперыялістычнай вайны ў рэвалюцыйную з пункту погляду масавай, народнай псіхалогіі лапідарна акрэслена Л. Ляонавым: «…рассказывал Василь Лукич, что-де все солдаты нонче в большаки пошли и наотрез сражаться отказались с врагом отечества…» [10, с. 158].

М. Бярдзяеў адзначаў, што не можа быць рэвалюцыйнай ідыліі, бяскроўнай рэвалюцыі, у якой, нарэшце, выявіцца дабрыня чалавечай прыроды і народных мас. Філосаф упэўнены: характар рускай рэвалюцыі вызначыўся тым, што яна была параджэннем вайны [11, с. 227]. Гэта яшчэ больш паглыбляе ўсведамленне Першай сусветнай вайны як «трагічнага пралогу» ўсяго XX стагоддзя.

Надзвычай уражлівая карціна хаджэння беларуса па пакутах створана К. Чорным у апавяданні «Семнаццаць год». Увосень

1915 года салдат расійскай арміі Пятро Тадаровіч быў лёгка паранены ў нагу і паўстаў перад дылемай: падацца да санітараў ці даганяць фронт. Куды пайшла вайна, салдат не ведаў і не хацеў ведаць. Але пагражала небяспека стаць дэзерцірам, за што жорстка каралі. Лёс, здавалася, злітаваўся над Пятром, калі, ўратаваўшы палкоўніка, ён атрымаў у падзяку белы білет і дакументы на пяць дзесяцін зямлі. Вярнуўшыся дадому, Пятро з радасцю «пайшоў у работу». Але «як ён ні ратаваўся ад таго агульнага гора, яно ўсё адно спасцігла яго»: зноў пайшлі дарогамі ўцякацкія фурманкі, і сярод тысяч іншых выехаў і ён. «Вайна гналася ўслед за ім» [6, с. 172-173]. Пакуль герой упарта працаваў на чужыне, імкнучыся да ўрэчаўлення таго, што «прыйдзе пасля», прайшлі «рэвалюцыя і новая вайна» [6, с. 182]. Вярнуўшыся з выгнання, Пятро знайшоў на месцы хаты толькі камень, які раней падпіраў з вуліцы вугал. Цалюткі дзень праседзеў ён на гэтым камені. Думаецца, К. Чорны не выпадкова акцэнтаваў увагу на гэтай асаблівасці паводзін героя, як нездарма абраў яму імя. М. Мантэнь некалі заўважыў: «…звычка цярпліва працаваць — гэта тое ж, што звычка цярпліва трываць боль» [12, с. 169]. Філосаф заклікае людзей гартаваць сваё цела, каб прывучыць яго цярпліва пераносіць усялякія пакуты, «бо іншым часам і добрыя падзяляюць лёс злых». «Пётр» у перакладзе з грэчаскай азначае «камень». Гэта абумоўлівае характар асацыяцый, звязаных не толькі з дадзеным характарам-тыпам, а і канкрэтнай часава-прасторавай мадэллю, у рамках якой ён дзейнічае і маркёрамі якой з’яўляюцца прэцэдэнтныя маўленчыя формулы: камень на камені; час раскідаць камяні і збіраць іх; пад ляжачы камень вада не цячэ… Пятро то «кідаўся… у вялікую роспач, калі думаў пра адзінага свайго сына», які дзесьці «бадзяецца па свету», думаў пра сям’ю, што загінула на чужых дарогах, пра сваё адзіноцтва; то апаноўвала яго радасць і ўздым да працы і дзейнасці… І зноў вынікае звыклы матыў: «трэба пачынаць усё спачатку. І ён пачаў усё спачатку, адзін» [6, с. 182]. І хоць не ўцёк ён ні ад вайны, ні ад усіх іншых няшчасцяў, яны «ў той самай меры навісалі над ім, як і над усёю рэштаю людзей на свеце», усё ж

«чапляўся за зямлю, за традыцыі працавітага простага чалавека, за жыццё» [6, с. 183], стараючыся не думаць пра вайну, тым больш што жыў ужо не адзін і новая яго жонка была цяжарная. Аднак праз нейкі час польскія легіянеры пагналі яго ў абоз, а вярнуўшыся, ён даведаўся, што збітая жонка нарадзіла нежывое дзіця і сама з таго часу ледзь ходзіць. Хутка яго зноў забралі і пагналі немаведама куды: у Пятровай хаце ў яго адсутнасць нібыта мелі прытулак партызаны…

У творах ваеннай тэматыкі аб’ектыўна дамінуюць праблемы храбрасці, геройства, жорсткасці і іншыя, але якасць іх сэнсава-маральнага праламлення і мастацкага даследавання залежыць ад характару вайны, яе ўплыву на палітычны лёс народа і лёс канкрэтнай асобы. Рускія пісьменнікі заўжды былі падзелены на «абаронцаў» і «паражэнцаў», «мілітарыстаў» і «пацыфістаў», «нацыяналістаў» і «шавіністаў». Палітычная пазіцыя беларускіх пісьменнікаў звязвалася з праблемай нацыянальнай самаідэнтыфікацыі, якая найбольш яскрава выяўлена ў прозе пісьменніка-франтавіка і адраджэнца М. Гарэцкага.

Першая сусветная — гэта вайна са знешнім ворагам; другая, «рэвалюцыйная», — класавая; трэцяя, грамадзянская, — братазабойчая. У залежнасці ад змен у характары вайны змяняецца і стан душы, само духоўнае аблічча герояў, іх самаадчуванне. Таму значнае месца ў прозе дадзенага перыяду займае сацыяльна-псіхалагічны сюжэт, які паказвае сутыкненне чалавека з рознымі сутнасцямі вайны. Яшчэ М. Мантэнь пісаў: «Грамадзянскія войны горшыя за ўсялякія іншыя менавіта таму, што кожны з нас у сябе дома павінен быць увесь час напагатове» [12, с. 220]. Беларускія празаікі зрабілі свой мастацкі ўнёсак, які дазваляе асэнсаваць «антыхрысціянскую формулу» [1, с. 6] грамадзянскай вайны. Перадусім, яны далі слова жанчыне. Старэйшы сын гераіні рамана К. Чорнага «Сястра» сканаў на роднай вуліцы. Малодшы брат, які выязджаў у Варшаву з палякамі, бо «бальшавікоў не любіў», «палажыў яго каля сваіх вокан» [13, с. 109]. Старэйшы ж «перабраўся сюды з бальшавіцкага фронту» і хаваўся ў матчынай хаце, дзе «абодва выгадаваліся». Матчыны просьбы і ўгаворы не далі

рады, «брат на брата адважыліся руку падняць». «Дык от матчына сэрца на кавалкі разрываецца. Абодвух люблю, бо дзеці родныя. Забітага люблю... за пакуты яго... Малодшага любіць — сілы няма, бо праз яго старэйшы ў пакутах сканаў... Можа, яго як-небудзь пашкадаваць трэба, а як магу?.. Можа, гэта нянавісць да яго так мучыць мяне. Што ж я і ў чым вінавата...» [13, с. 109-110]. Праблема абуральнай бесчалавечнасці грамадзянскай вайны, акрэсленая К. Чорным у абагульненым выглядзе, канкрэтызуецца праз сутыкненне характараў у апавяданні Я. Нёманскага «Маці».

Асэнсоўваючы мінулае, В. Быкаў значна пазней, у аповесці «Знак бяды», напіша: «Толькі што скончылася доўгая пакутная вайна, у вёскі і хутары пакрысе вярталіся дзецюкі і маладыя мужчыны, узнёслыя і ганарыстыя ад перамог над белымі, немцамі, палякамі, у вастраверхіх будзёнаўскіх шлемах, растаптаных гамашах з абмоткамі, з мяшэчкамі за плячыма, але з вялікай надзеяй пачаць новае, адваяванае ў старога жыццё. Трэба было брацца за зямлю, араць і сеяць…» [14, с. 114]. Але пошукі свайго месца ў свеце, які церпіць карэнныя змены, для многіх герояў беларускай прозы аказаліся вельмі няпростымі. Так, Юзік Верамейчык (К. Крапіва, «Мядзведзічы») неаднойчы ў час калектывізацыі разважаў «…аб вайне… і нечалавечых пераможаных цяжкасцях… Там было страшней, але ясней і прасцей. Вораг — вось ён: ты ведаеш, хто ён такі, чаго ён хоча і што ён будзе рабіць. <...> Зусім не тое цяпер. І сам, часамі, ашаломішся і заблытаешся паміж двума варожымі лагерамі або зусім знянацку трапіш у той лагер, супроць якога мерыўся ваяваць» [15, с. 219-220].

І. Бунін пісаў у рамане «Жыццё Арсеньева»: «...заўсёды радуе чалавека перамена абставін, звязаная з надзеяй на штосьці добрае ці, можа, проста з неўсвядомленымі ўспамінамі даўняга мінулага, часоў качавання» [2, с. 41]. Аднак гэта не мае адносін да абставін экстрэмальных, калі, як піша К. Чорны, «няшчасце на ўсіх людзей найшло: адным ваяваць, другім кідаць усё сваё і выязджаць ад вайны ў чужы свет» [6, с. 175]. У яго апавяданні «Рамонтная брыгада» (1932) ёсць такі абрыс

пейзажу: новая кузня стаяла на выгане, дзе «дзве каржакаватыя ядлаўчыны захаваліся ад даўнейшага хмызняку… Увесь хмызняк калісьці, у пятнаццатым годзе, выцерабілі ўцекачы з-пад нямецкіх і расійскіх гармат: клалі агонь і тушылі, нехаця ад’язджаючы кожную раніцу кудысьці ў прорву невядомых дарог» [6, с. 187]. Нездарма распаўсюджаны ў беларускай прозе аб Першай сусветнай вайне, як у малой, так і ў вялікай эпічнай формах, вобраз бежанца. Значны ўклад у распрацоўку гэтага мастацкага характару зрабіў К. Чорны ў рамане «Пошукі будучыні». Праходзіць матыў выгнанніцтва і праз усё апавяданне «Веснавыя дарогі», перадусім праз пейзажныя карціны. «Магілы пры дарозе… Па людзях, што ў магілах пры гэтых дарогах, слёзы яшчэ не выплаканы: боль яшчэ не прайшоў. Нават яшчэ калёсы ўцекачоў-выгнанцаў, паламаныя, рассохлыя, без шынаў, далежваюць свой век у кутках двароў прыдарожных гаспадароў» [23, с. 39]. З усхваляванага звароту героя-выгнанца да тутэйшага паўстаюць трагічныя вехі яго шляху: «…Я прыблытаўся сюды да вас і сам не знаю, як зачапіўся тут. Ты ж сам памагаў мне без труны старую маю закопваць… <...> Цяпер ужо і крыж спарахнеў, і дзярном усё зарасло… Хто гэта думаў калі… Дажываць веку гэтак…» [6, с. 43].

Найбольш яскрава трагедыю бежанства адлюстраваў у рамане «Сокі цаліны» Ц. Гартны. Гэта і карціны гістарычнага плана, якія вызначаюць эпапейнасць рамана, і ўзрушаны аўтарскі аповед пра чалавечыя лёсы, якія ў кожным выпадку сведчаць пра канкрэтную долю таго ці іншага героя ад агульнанароднага няшчасця. «Несупынны праезд бежанцаў нёс з сабою страшэнныя жахі разбурэння краю» [16, с. 365].

У адным з абозаў Рыгор Нязвычны сустрэў былога аднавяскоўца. Дзядзька Сідар, яшчэ ўчора моцны, самавіты гаспадар, быў, паводле яго ж слоў, «змучаны, прыбіты няшчасцем». Селянін прызнаецца: «… “Я сам не валодаю сабою… я згубіў сваю людскасць… Бачыш, да чаго дайшоў”, — паказаў ён на парваныя радняныя порткі» [16, с. 392].

«Палявога чалавека», хлебароба Сёмку Загона, як і тысячы тысяч іншых беларусаў, вайна ператварыла ў выгнанніка. Як кажа гераіня рамана «Сокі цаліны» Гэля, «свет вялікі, а дарога

вузкая», і немагчыма «збегчы ад жыцця» [16, с. 228]. І ўсё ж найбольшая трагедыя такіх, як Сёмка, справакаваная вайной і выгнаннем, адчувалася ў яго словах да Рыгора: «Паверыш — захацелася ў горад. Зямля, вёска — мяне падвялі» [16, с. 462].

Ц. Гартны ацэньвае трагедыю бежанства ў яго параўнанні з парабкоўствам. Беларуская проза ў дэмакратычных традыцыях асэнсоўвала статус парабка як маркёр асабовай і сацыяльнай нерэалізаванасці, татальнай залежнасці ад «прыгоннае працы, ад вяковых, перададаных бацькамі і самімі перажытых здзекаў панскае пагарды, глуму…» Але «бежанства жахлівей! Бежанства — гэта доля бадзягі, абрачонага на маркотнае вандраванне, на беспрытульны рух у неабмежных прасторах, сціслa атуленых голадам, хваробаю, смерцю» [17, с. 367-368].

Карціны бежанства па-мастацку ўзнаўляе М. Лынькоў у маналогу Івана Іванавіча («На чырвоных лядах»): «…давялося ехаць з родных месц, ехаць на новыя, невядомыя паселішчы, ратуючыся ад вайны, шукаючы кавалка хлеба. <…> Дужа доўга будуць памятацца верасы тыя і суровыя восеньскія хвоі. Ды камень той, пад які давялося… жонку пакласці» [7, с. 426]. Герой М. Гарэцкага («Уцекачы») выпадкова натрапіў у Расіі на сваіх землякоў і даведаўся, якія пякельныя кругі давялося ім прайсці. Хворая старая, «пачуўшы сваю родную мову і здзівіўшыся… аджылася: “Бяжэнцы мы, галубочку… На ліха было і ўцякаць… Старога пахавалі ў дарозе, кінулі, беднага, у яму, не раўнуючы, як якога сабаку. Хай свят ляжыць! Спалохаліся немаведама чаго, паехалі і мы следам за ўсімі, у вір галавою, на край свету…”» [4, с. 463].

Геапалітычная сітуацыя рэдка адпавядала вітальным інтарэсам беларускага народа, у чым пераконвае гісторыя толькі аднаго ХХ стагоддзя. Лічыцца, што ў гады Першай сусветнай вайны колькасць бежанцаў з тэрыторыі Беларусі ў Расіі склала 54% ад агульнай колькасці насельніцтва. Сяляне складалі 90% гэтай масы. Яны ў той час вельмі трымаліся сваёй малой радзімы, і тут прыдалася тактыка «выпаленай зямлі», запазычаная з вопыту вайны з Напалеонам. Трагічным пафасам прасякнуты старонкі рамана Ц. Гартнага «Сокі

цаліны». «Ад Ваўкавыска — на прасцяк, як вокам кінуць, роўная дарога… І ўся, не згледзець, загружана людзьмі, падводамі, жывёлаю. Пыл, стогны, конскі рогат і сабачы брэх… А ззаду — промін [полымя]. Усё неба… як той ліхтар, так во і калыхаецца над нівамі, над дубровамі. …То ж у дыме тым нашы хаты і гумны, наседжаныя гадамі мясцінкі. Наша праца, наша ўсё, што мы мелі, што нажылі, чым хваліліся і на што апіраліся. <...> Адвернешся… і няма сілы адарваць ваччу, прыкоўвае болем і жудою, заве, вабіць назад… Ды назад нельга… гоняць, націскаюць. Ідзі наперад, туды, дзе чакае невядомае» [17, с. 270].

Акрамя таго, у рэгіёнах Беларусі распаўсюджвалася непраўдзівая інфармацыя пра нелюдства немцаў у зоне акупацыі. Гэтыя матывы праходзяць у творах М. Лынькова («На чырвоных лядах»), канкрэтызуюцца М. Гарэцкім у аповесці «На імперыялістычнай вайне». «“На граніцы сямёх ксяндзоў ужо павесілі”, — збрахаў Пупскі салдатам… і пайшоў у казарму» [4, с. 326]. Падобная палітыка яшчэ больш вымушала беларусаў пакідаць родныя мясціны, выяўляючы гэтым самым «абарончую агрэсію», якая была справакавана чужой палітычнай машынай, адступленнем расійскага войска пад націскам немцаў. Каскадам рытарычных пытанняў прыцягвае да гэтага ўвагу Ц. Гартны («Сокі цаліны»). «Вайна — і ворагу пустыя абшары. Вайна — і пляваць на ўсе скаргі, на ўсе законы, на ўсе законы да аховы чалавека, жывёлы, дабра. Пляваць? Дык чаму ж дзень у дзень несціхана трубяць прадажныя газеты пра “нямецкія зверствы”? <…> А здзекі і глум над тысячамі польскага, беларускага, яўрэйскага, літоўскага працоўнага насельніцтва — тактыка? Гвалтоўнае спусташэнне краю, адданне соцень тысяч людзей у ахвяру бядзе, марозам, тыфусу і галоднай смерці — абарона?.. А зруйнаванне тысяч сёл, мястэчак і гарадкоў з радзімных гармат і кулямётаў — людскасць?» [17, с. 273].

У беларускай ментальнасці няма жарсці да перасяленняў, і, змушаны да гэтага чужой воляй, наш народ так і не змог знайсці шчасця на чужыне, а тым больш не імкнуўся адваёўваць яго ў іншых. Месца беларускага народа хутчэй сярод тых

народаў, хто спрадвеку «ахоўваў і шанаваў мінулае, хто з вернасцю і любоўю звяртае свой пагляд туды, адкуль ён з'явіўся, дзе ён стаў тым, чым ён ёсць» [18, с. 70]. Нашы продкі, свядома ці падсвядома, адчувалі, што перасяленне з'яўляецца парушэннем генетычнага коду, вынікам чаго можа быць нават фізічная смерць… Укаранёнасць свядомасці і сутнаснае непрыманне агрэсіі рэвалюцыйнага тэрору, разгулу грамадзянскай вайны пабуджалі бежанцаў вяртацца на радзіму, хоць, на думку многіх відавочцаў, Расія і здавалася больш багатай, чым Беларусь. Наладжваць жыццё ў разбураным вайной рэгіёне было няпроста, тым больш што ўраджэнцы Заходняй Беларусі пакідалі, ад'язджаючы, царскую Расію, а вярнуліся ў панскую Польшчу.

Беларусам давялося, як і ў выгнанні ў Расіі, зноў пачынаць усё з нуля. Узнаўленне страчанай сціплай маёмасці запатрабавала амаль 20 год. Аднак пачынаць спачатку, як вынікае з канцэпцыі шэрагу вобразаў беларускай прозы, для беларускіх сялян не з'яўлялася трагедыяй, хутчэй жыццёвай неабходнасцю, якая выпадала не так рэдка і прытрымліванацца якой ужо стала базавым алгарытмам асобы. Вось дзе «шэры» беларус напоўніцу выяўляў сваю супярэчлівую натуру. «Ён [Пятро Тадаровіч] быў нешчаслівы, але, настойліва працуючы, не заўважаў таго няшчасця — гэтак моцна і ўпарта не паддаваўся ён сённяшняму дню, каб прыдбаць сабе тое, што прыйдзе пасля… Усё гэта калі-небудзь павінна мінуцца, бо нічога ж няма вечнага» [6, с. 173].

У творах беларускай прозы, сюжэт якіх грунтуецца на падзеях Першай сусветнай і грамадзянскай войнаў, надзвычай рэльефна вылучаецца сацыяльна-маральная праблема дэзерцірства, у вырашэнні якой беларускія празаікі кіруюцца пераважна агульначалавечым планам, а не планам дзяржавы і палітыкі. Абрыс праблемы дэзерцірства акрэслены М. Гарэцкім у аповесці «На імперыялістычнай вайне». У адным з эпізодаў пісьменнік так вызначае стан свайго героя: «…я атупеў, страціў яснасць думкі і чуццё вайсковае павіннасці» [4, с. 342]. Але заўчасным было б прыняць гэтае прызнанне на веру ў непасрэдным разуменні, бо генеральную лінію паводзін Лявона Задумы вызначае якраз адчуванне ім воінскага абавязку, вернасці

дадзенай прысязе, незалежна ад яго (асобы з гуманістычным, творчым зместам) уласных адносін да вайны. «Я сядзеў і горка разважаў: “Якія ж мы героі? ...каб не баяліся кары, каб не вайсковая дысцыпліна, ніводзін бы з нас… пэўна, з месца не зрушыліся б”» [4, с. 359-360]. Паказальна тое, што ні ў якім кантэксце не агучвае М. Гарэцкі адносна свайго героя найменне «дэзерцір», наадварот, у сваіх разважаннях Задума свядома абыходзіць яго: «Перабег да нас нямецкі салдат... Паляк-пазнанец. Я ў расійскім войску — як той паляк у нямецкім. Значыцца?..» [4, с. 383]. І, думаецца, справа тут не ў «падцэнзурнасці» твора, бо ў аповесці выказаны і больш крамольныя для таго часу думкі. Пакутліва рэфлексуючы над пытаннем «Нашто і за што?», М. Гарэцкі піша: «Тыя сацыялісты, што адразу заявіліся “паражэнцамі”, за сваю адвагу маюць будучыню. Не баюся… саглядатаяў — хай прачытаюць маю кніжачку і расстраляюць палявым судом» [4, с. 377].

Імкнучыся вызначыць вытокі дэзерцірства як з’явы ў гады грамадзянскай вайны і інтэрвенцыі, К. Крапіва ў сваім рамане «Мядзведзічы» пісаў: «Шмат хлопцаў… пайшло ў Чырвоную армію пасля таго, як адагналі белапалякаў, ды не ўсе яны там адзяржаліся… па доме зажурыліся… надумаліся збегаць дадому… Некаторым вёрст па трыста з гакам, але беглі. <...> Прыйшоўшы дадому і насушыўшы сухароў, найчасцей глядзелі не ў той бок, дзе знаходзілася іх часць. Накіроўваліся з сухарамі ў лес… зашываліся ў гушчарнік. Там… браў іх роздум» пад гарматны гул, які чуўся з захаду. У гэтым гуле адны «чулі збаўленне для сябе ад “бальшавіцкай напасці”, ад харчразвёрсткі, ад усялякіх камітэтаў і камісій, якія ідуць толькі для таго, каб узяць, а даць знойдуць каго іншага. У другіх ад гэтага гулу цела шэрхла і, здаецца, занава пачыналі балець раны і пісагі ад шампалоў і бізуноў. …Паўставала здань пана Гняцецкага, зухаватых і па-звярынаму бязлітасных белапольскіх афіцэраў, расплата за забраную ў пана зямлю, падзелены панскі скарб». У выніку нехта вяртаўся ў часць ці сам здаваўся камдэзу, а нехта чакаў, «што хутка яно як-небудзь ды пераменіцца, уціхне вайна, а тады — нашто яны ў войску? Вернуцца

насмелую дахаты і пачнуць гаспадарыць на былой панскай зямлі, якую яны ўжо атрымалі ці яшчэ спадзяваліся атрымаць» [15, с. 183]. З прыведзенага ўрыўка відаць, што аўтар не становіцца выразна ні на чый бок, прытрымліваючыся якраз «агульначалавечага» плану, беручы пад увагу сапраўды наспелую неабходнасць брацца за зямлю, араць і сеяць.

Кожны чалавек, асвойваючыся ў новай, экстраардынарнай жыццёвай сітуацыі, прымярае яе да свайго характару, свайго псіхатыпу. Беларуская проза ўтрымлівае некалькі варыянтаў такой «прымеркі». Адзін з іх — бежанства — разгледжаны вышэй. Наступны — калі чалавек па сваім характары адэкватны ваеннай стыхіі.

У сацыяльна-псіхалагічных даследаваннях вылучаюць тыпы «воінаў па абавязку», па неабходнасці, і «воінаў па прызванні» [1]. Першыя — добраахвотнікі, незалежна ад сваіх асабістых адносін да вайны. (Адзначым, што ў кантэксце твораў беларускай прозы паняцці «па добрай волі» і «ахвотна» таксама не раўназначныя.) Да другога тыпу можна аднесці людзей, якія ідуць на вайну якраз ахвотна. Думаецца, да іх у поўнай меры можа быць аднесена выказванне К. Чорнага («Дзень»): «Як шчаслівы тыя людзі, якія і ў думках сваіх жывуць тым, чым жывуць целам…» [5, с. 80].

Л. Ляонаў паказвае, як «па чатырнаццатым годзе» па валасцях збіралі «маладых… для вайны, прызыўных людзей» [10, с. 156]. Дыяпазон вобразаў такіх людзей у творах рускай літаратуры 1914—1918 гадоў надзвычай шырокі — ад адзінкавых лубочных малайцоў да «паўзучых соцень». Напрыклад, М. Гумілёў («Запіскі кавалерыста») вылучае тып людзей, якія «народжаны толькі для вайны, і ў Расіі іх не менш, чым дзе-небудзь яшчэ. І калі ім няма чаго рабіць “в гражданстве северной державы”, то яны незаменныя “в ее воинственной судьбе…”» [19, с. 349]. Мастацкую мадэль падобнага кшталту прэзентуе ў рамане «Доктар Жывага» Б. Пастарнак: «Гэта майстар на ўсе рукі. Нічога не можа рабіць дрэнна... Тое ж адбылося з ім і на вайне. Вывучыў і яе, як усякае рамяство... Усякая справа робіцца ў яго страсцю. Палюбіў і ваенную. Бачыць, зброя —

гэта сіла... Самому захацелася стаць сілаю. Узброены чалавек — гэта ўжо не проста чалавек» [19, с. 146]. Вайна нарадзіла адметны антрапалагічны тып (паводле вызначэння М. Бярдзяева, «мілітарызаваны»), які потым знайшоў сябе ў стыхіі рэвалюцыі, абумовіўшы яе наступальнае і актыўнае аблічча. У рамане М. Булгакава «Белая гвардыя» таксама прысутнічае падобны мастацкі характар, былы вясковы настаўнік Козыр, для якога прызваннем была менавіта вайна. «А да таго часу быў дрэнным настаўнікам, жорсткім і нудным» [20, с. 116]. І ўсё ж выраз «працаўнікі вайны», пашыраны ў батальнай прозе, падкрэслівае ў чалавеку перш за ўсё чалавечае, а не вайсковую вывучку.

У прозе даследуемага перыяду ёсць прыклады неадэкватных характару чалавека паводзін у сітуацыі пераходу ад мірнага да ваеннага жыцця, а таксама паводзін, неадэкватных самой сітуацыі, у чым ужо і пачынае выяўляцца дэструктыўнае ўздзеянне вайны на асобу. Гэта адлюстравана М. Гарэцкім праз вобраз «рускага», калі герой, пасля таго як «выпілі аўстрыякаву гарэлку, заелі яго падсітным хлебцам і закурылі па кручонцы з махоркі Рускага», «злажыўся стрэльбаю» і забіў свайго нечаканага прыяцеля… [4, с. 420-421]. Чалавечнасць героя выяўляецца ў пакуце і пакутлівай памяці аб забойстве. «Прымаў прысягу» гучыць як апраўданне. Яшчэ адзін апраўдальны матыў — «а то б ён мяне…». М. Гарэцкі выяўляе разуменне салдатам «абесчалавечвання» на вайне, яе згубнага ўздзеяння на чалавека і яго здароўе, у тым ліку псіхічнае, стварае вобраз чалавека, які змог забіць сабе падобнага, але атрымаў з гэтай прычыны незагойную душэўную рану.

Усё ж у беларускай прозе больш значнае месца займаюць не батальныя карціны, а «кругі ад вайны» [1, с. 271], якія таксама ўдакладняюць мастацкую канцэпцыю асобы і папаўняюць галерэю характараў і тыпаў. Гэта стаўленне да вайны ў вёсцы, звязаныя з ёй перамены, жаночы і сірочы лёс. (У пэўных адносінах можна назваць кругамі ад вайны, зусім не ставячы мэты знізіць гэтым іх мастацкую вартасць, і творы пісьменнікаў, якія самі не ваявалі, і творы, напісаныя па яе заканчэнні.) Так, героі М. Лынькова («На чырвоных лядах») «гаварылі… аб надвор’і,

аб тым, што ячмені пайшлі ўгору, аб аўстрыйцу, аб далёкіх лядах — проса ніішто ў гэтым годзе, не абярэшся кашы. Аб вайне, аб страшным ярманцы.

— І салдаткі, каб на іх ліха, распуста на іх пайшла, зусім выбіліся з рук… Вунь у Ляхаўцы хлапчука… спаймалі ў лесе… Дык што б вы думалі, каб не наспеў ляснік, была б мальцу пакута…<…> Дадушы ж бабы казалі…

— Ну, ты ім і вер, яны табе нагавораць. Вун у падлессі ярманца, кажуць, бачылі… А то й не ярманец, а Мікіта Саласюк. Вугаль там паліць» [7, с. 356].

На старонках мастацкай прозы адлюстравалася не толькі вяртанне з фронту калек і першыя «пахаронкі», а і пакорлівае прыманне вайны вёскай, у якой заставалася ўсё меней працоўных рук. Парабак Хомка «рупліва спраўляў усю гаспадарскую работу: за сябе, за Петрака і за старога. Як забралі адзінага сына, стары на ўсё махнуў рукою, не дбаў аб гаспадарцы і здаўся на парабка» [4, с. 306].

Як справядліва заўважана даследчыкамі рускай ваеннай прозы, некалькі дзесяцігоддзяў у савецкім літаратуразнаўстве лічылася ледзь не агульнапрынятым пагардліва меркаваць аб вайне пачатку ХХ стагоддзя [1, с. 5], асабліва ў параўнанні з грамадзянскай і Вялікай Айчыннай. Аднак напісанае аб ёй мае патрэбу ў аб’ектыўным прачытанні з пункту погляду гістарычнага інтарэсу да духоўнага жыцця чалавека і грамадства. Уяўляе цікавасць фіксацыя вайны ў нацыянальнай самасвядомасці асобы, адметнасць яе вытлумачэння ўдзельнікамі, тое, як індывідуальны вопыт вайны трансфармаваўся ў калектыўны вопыт ваеннага часу і якая ў гэтым роля літаратуры. У літаратурным творы, канечне ж, няма прамога адказу, як назваць Першую сусветную вайну — вялікай ці бясслаўнай. Пазіцыя кожнага пісьменніка даследуецца ў адзінстве думкі, слова і справы, у выніку чаго адбываецца канцэптуалізацыя фактаў і звестак, што склалі духоўны вопыт асобы і народа ў крызісны для грамадства час. Здавалася б, нязначны эпізод франтавога жыцця згадвае М. Гарэцкі ў аповесці «На імперыялістычнай

вайне»: «Учора ўвечары мы... цэлую пасеку развярнулі. Упоцемку не столькі дасталі мёду, колькі падавілі пчол... Думаў, выйдзе ўсё па-людску, а выйшаў сорам і паскудства» [4, с. 347]. У кнізе навел І. Бабеля «Конармія» ёсць аналагічны па гуманістычным пафасе эпізод перыяду вайны з белапалякамі: «В пасеке — хаос и полное разрушение, дымятся развалины. Я пишу в саду, лужайка, цветы, больно за всё это» [21, с. 198-199].

Выкарыстаны абодвума пісьменнікамі матыў сімвалізуе дэструктыўны ўплыў вайны на чалавека і грамадства, дзе робіцца магчымым масавае забойства, яскравы абрыс якога пададзены М. Гарэцкім у адным з эпізодаў аповесці «На імперыялістычнай вайне»: «Самыя розныя, страшней адна за адну, позы мёртвых»; скручаныя, ніц, наўзнак з выстаўленымі ўгару, сціснутымі кулакамі [4, с. 335]; «болей як 2000 чалавек... Ляжаць ланцугамі, калонамі. Бог ведае, ці яны раненыя спаўзліся і памёрлі кучамі, ці так разам пабіты» [4, с. 346].

Побач з арганічнымі элементамі натуралізму (нават «некрарэалізму») у паказе падзей ваеннага часу ў прозе абранага намі перыяду распаўсюджаны такі мастацкі прыём, як іх асэнсаванне ў формах фальклорнага мыслення, што выступае канкрэтна-гістарычным маркёрам асобы ў перыяд, калі ёй недаступна рацыянальнае асэнсаванне падзей. Гэта паказана, напрыклад, у рамане М. Лынькова «На чырвоных лядах»: «Вось і выходзіць па майму розуму — зачым ваяваць, зачым калекаў рабіць, зачым гэта мне ды аўстрыйскага мужыка біць. Няхай бы выйшаў наш цар Мікалай, а насупраць яго Вільгельма, і няхай бы там валтузіліся, калі ўжо так укрыўдзілі адзін другога. Няхай бы і дужаліся там, ці як. Які б перадужыў, таму і пабеда. Дый плата там якая, ці што. І не смертаўбійства табе, ні калек, анічога» [7, с. 369-370]. У гэтым маналогу адбіўся разрыў паміж афіцыйным і народным успрыманнем вайны. Канстатуючы апошняе, цяжка ўстрымацца ад спасылкі на аповесць Л. Калюгі «Нядоля Заблоцкіх», герой якой, музыка Вінцэнты, меўся прыняць

удзел у руска-японскай вайне. Эпізод, на які мы спашлемся ніжэй, каштоўны тым, што выразна выяўляе спецыфіку не толькі агульначалавечага, а і канкрэтна нацыянальнага плана вайны ў яго параўнанні з планам Расійскай дзяржавы і яе палітыкі. «Ужо даўно недзе далёка, недзе на свеце было некаму горача ад вайны, як ад добрай, цяжкой работы. А ў Баркаўцох і мала знаку ад таей далёкай калатні. Даняло людзям толькі, як у воласці загад прыйшоў, што адзін год — той, з якога Вінцэнты, — бралі ў войска японцаў біць. <…> Канечне, тады рускаму цару, — як пісар казаў, — хацелася японцаў шапкамі закідаць, а то яму тады перад другімі царамі будзе не гонар. Гэтыя словы добра залавілі баркаўчане, а… ці тыя шапкі будуць казённыя ў войску даваць, ці свае з дому браць трэба — не ведалі. <…> От каб такія шапкі патрэбны былі, што імі можна б было ад японскае кулі сябе засталачыць! Такой шапкі сабе наш чалавек і ў войску б выстараўся і з дому б узяў, каб меў. А то — японцаў закідаць?! Некаму надта галава баліць, што цару не гонар будзе?! Што нашаму чалавеку цар — сват, брат ці за адным сталом гарэлку піў з кім у Воркавай карчме?» [3, с. 233]. Паваяваць Вінцэнты не паспеў. Пратрымалі яго яшчэ крыху ў кашарах недзе ў Расіі ды пусцілі дадому… Аднак, пакеплівае аўтар, вайна не прайшла для героя бясследна: «Прынёс Вінцэнты з той праспанай вайны шынель, цяжкую салдацкую зімовую шапку і новыя, моцныя боты. Не з пустымі рукамі вярнулася тады і Разэля з засценка. Прынесла яна ў лубку сына, на нагах вастраносыя чаравікі на скрыпах і далікатнае з засценку прынесла сабе імя — Рузя. Тры рэчы прынёс кожны сем’янін дадому» [3, с. 238]. Значнасць дадзенага эпізода і ў тым, што ён бачыцца своеасаблівым пралогам да трагедыі «бяздомнасці», у якую неўзабаве былі абрынуты беларусы. Зусім не так — і далёка не ўсе! —вярталіся яны з бежанства: не толькі без рэчаў, але часам і без сям’і…

Гуманізм айчыннай літаратуры не дазваляў раўнадушна апісваць вайну. Не можа не імпанаваць аўтарская ўвага да чалавека, да самакаштоўнасці чалавечага жыцця, уласцівая

беларускай літаратуры ад самых яе вытокаў. У аповесці «Ціхая плынь» перад намі паўстае своеасаблівы — але значна больш трагічны — варыянт гісторыі Аліндаркі, які стаўся чарговай ахвярай чалавечай нядбайнасці. «Яшчэ два гады аставалася да Хомчынага году, аж вось… запісалі. Усе людзі наракалі на парадкі ў воласці: як можна гэтак памыліцца, каб запісаць хлапца раней на два наборы?» [4, с. 306]. Аднак «памеціў бацюшка пад 1896 годам», дык вінаватых не знайшлося. М. Гарэцкі гранічна ўзбуйняе маштаб трагедыі асобы праз паказ рэакцыі вяскоўцаў на заўчаснае Хомкава «рэкруцтва».

Калі Хомка пакідаў хату гаспадара, у якога служыў, той выпраўляў хлопца амаль як і свайго сына. Выціраў падалом доўгай кашулі вочы, даў яму сярэбраны рубель. Потым, на гумне, куды пасунуўся трэсці салому, — бачыла малеча — «немаведама з кім брахаўся, крычаў, як баба, біў саху мятлою». Маткі не патуралі гэткай навіне, а, прыстрашыўшы малых матузамі, «самі, невясёлыя, маўчалі» [4, с. 306]. Хомка пабыў два дні дома, дзе меў вялікую чэсць: «наўмысна для яго» спражылі яечню, якую ён, праўда, падзяліў на сем роўных частак — бацькам і меншым брацікам і сястрычкам… Вобраз Хомкі, дзякуючы адметнасці аўтарскай манеры, стаў яскравым сведчаннем таго, наколькі творчую інтэлігенцыю цікавіла цана чалавечага жыцця і ўражвала яе мізэрнасць у час вайны.

У беларусаў ёсць прыказка «Каму война, а каму карова дойна». У акрэсленым намі коле твораў няма выразных тыпаў, якія б увасаблялі быццёвую мадэль падобнага кшталту, настолькі моцнае ў ментальнасці народа і яго мастацкай мадэлі свету адмаўленне вайны. Аднак, нягледзячы на гэта, пачуцці да ворага далёка не адназначныя. Яны не вычэрпваюцца нянавісцю. Нянавісць, у сваю чаргу, асэнсоўваецца як разбуральнае для асобы салдата пачуццё. Механізм канструявання вобраза ворага ў літаратуры ўвогуле не той, што існуе ў ваеннай псіхалогіі. Яму не ўласцівы гіпертрафія адмоўных якасцей, ура-патрыятызм і геройства. Вораг спачатку выклікае цікавасць героя як чалавек адрознай культуры, прадстаўнік іншаземнай дзяржавы, уяўленне аб якой якраз і складваецца па яго знешнасці, амуніцыі,

здольнасці ваяваць па іншых прыметах. Назіранне над салдатамі варожай арміі дазваляе героям беларускай прозы аб вайне зрабіць высновы пра спецыфіку нацыянальных характараў прадстаўнікоў розных краін, паглыбіць уласнае пачуццё нацыянальнай самасвядомасці. М. Гарэцкі («На імперыялістычнай вайне») піша: «Часам вядуць палонных немцаў. Не глядзяць на нас, але на маленькім прывале я з адным разгаварыўся. Ён умее па-польску — пазнанскі немец, а можа, анямечаны паляк. Калі яго канваір… адышоўся, ён сказаў мне:

— Вашы хахлатыя такое звяр’ё… (Так ён казаў пра казакоў.)

— А мы аб вас так думаем, — адказаў я ў тон. <…> — Але не бойцеся мяне, бо я не хачу вайны.

— Рускі народ добры, а казак бывае розны, — папраўіў ён на ўсякі выпадак» [4, с. 337].

Адметным чынам ствараецца вобраз «іншага» М. Лыньковым праз характарыстыку палонных «аўстрыякаў». У жыцці вёскі яны з’яўляюцца аб’ектам усебаковага інтарэсу. Маладой удаве Настулі спадабаўся палонны аўстрыец Янук, і сяброўка Тацяна хоча дапамагчы ім наладзіць адносіны: «…хлопец ён над хлапцамі хлопец, даў бы Божа кожнаму прыгажосць яго і спрыт. <…> Калі што, дык я і скажу яму, перадам, што любіш яго…

— Дурная, ён жа не наскае веры, краю не наскага, аўстрыец…

— Толькі-то клопату, рукі ж у яго наскія, на работу на наскую спрытныя» [7, с. 414-415].

Для рамана «На чырвоных лядах» увогуле характэрна ўспрыманне палонных не праз прызму ідэалагічных задач, а звычайных чалавечых клопатаў і інтарэсаў — скажам так, «рафінаваная» талерантнасць, найперш як цікавасць да Іншага. Ганна, якая варыла аўстрыякам есці, згатаваўшы, пасылала большую дачку: «“Ідзі ўжо, заві Аўстрыю”. Аўстрыя шумела, гармідарыла, пацела над Ганнінай заціркай. Шумныя выходзілі з-за стала, няньчыліся з Ганнінымі дзецьмі, рабілі ім забаўкі розныя, цацкі выразалі з дрэва» [7, с. 372]. Але, як і М. Гарэцкі, М. Лынькоў акцэнтуе актуальны на той час «план дзяржавы і палітыкі»: «Вось жа, як наскія… звычайныя людзі і жагнаюцца

нават, і каторыя моляцца нават… І няўжо ж Івана майго загубілі, у акопах застрэлілі… Няўжо ж ворагі ўсе вось такія… Не можа быць…» [7, с. 413].

Вайна перавярнула многае ў жыцці і ўспрыманні чалавека, і яе ўплыў на асобу быў неаднародным. Як пісаў Ф. Ніцшэ, чалавек выходзіць з вайны «больш моцным для дабра і зла» [18, с. 433]. Аднак яднала ўсіх надзея на яе хуткае заканчэнне, якая ў такіх варунках ускладалася найперш на бога. Але цяпер, піша М. Гарэцкі, «у царкве было пуста на мужчынскім правым баку і засмучона на дзявочым левым… цяпер кожнае свята адпраўлялі малебны за здароўе, а часам, і ўсё часцей, і паніхіды» [4, с. 305]. І нібы працягвае яго эмацыянальны роздум М. Лынькоў. У царкве «чыталі дванаццаць Евангелляў». Людзі «думалі і жагналіся, праганялі грэшныя думкі, што адрывалі ад слоў евангельскіх, ад пакут божыіх. Слухалі, і ў кожнага былі свае думкі… свае меркаванні, свае надзеі. І бадай ва ўсіх: “А можа, й вайна хутка скончыцца, дай жа, Божа, дай жа ты, літасцівы…”» [7, с. 412]. Па ўсіх гарадах і вёсках, якія ахінула сваім чорным крылом вайна, на розных мовах узносілася да неба гэтая гарачая малітва. Час, між тым, ішоў і выяўляў марнасць надзей на хуткае заканчэнне пакут. Л. Ляонаў пісаў: «Была зима первого года, но ушла зима, и стало лето. Лето было как зима, а цветы в полях были без запаха. Был второй год, был третий. Мы все их знаем, все их помним, проклятые свинцовые года!» [10, с. 158]. Знаходзіць адэкватныя трагічна-беларускаму вобразу свету сродкі М. Гарэцкі: «Тужлівасць і нуда запанавалі ў хатах. Зацяглая і безнадзейная вайна, як хмара, павісла кожнаму…» [4, с. 305].

Нацыянальныя асаблівасці чалавека на вайне выяўляюцца, акрамя іншага, ва ўстойлівасці матыву сненняў у агульнай канцэпцыі ўспрымання рэчаіснасці і значнасці ролі, якая надаецца ім беларусамі ў праецыраванні маючых адбыцца падзей. Гэта сцвярджае найперш проза М. Гарэцкага. Можна сказаць, што снені — адна з форм прысутнасці вайны ў чалавеку, у яго падсвядомасці. Ірацыянальнае нібы разгружае псіхіку, вызваляе яе ад залішніх эмоцый для рацыянальных рашэнняў

і дзеянняў [1, с. 260], прычым не толькі на фронце, дзе «сненні, поўныя бясконцага змагання надзей і перашкод, паглынулі ўсю ўвагу, скавалі розум» [4, с. 288]. «Начная свядомасць» абвастраецца і ў тых, хто чакае салдат з вайны. Так, салдатцы Настулі (М. Лынькоў, «На чырвоных лядах») яе Лявон «сніўся… пазаўчора. Нібы на пабыўку прыйшоў». Жанчына перабірае ў памяці драбніцы дарагога відовішча: «А я нібыта проса сушу на печы… каб жа спраўдзілася» [7, с. 377].

Паказ «чалавека ваюючага» — першачарговая справа псіхалагічнай літаратуры, якая можа выявіць трывогу, захаваную ад іншых, і перадаць перажыванне асобы ва ўмовах ваеннага часу. Гэтую функцыю і выконваюць лепшыя творы беларускай прозы, у ліку якіх і аповесць М. Гарэцкага «Ціхая плынь». Хомка Шпак яшчэ толькі мерыцца стаць салдатам. Аднак «ён меўся абмеркаваць усё з усіх бакоў, усё ўцяміць, што і як…». І сам не ведаў: «жаль яму ці не?» [4, с. 309].

У выразе «чалавек з ружжом» у беларускай мастацкай прозе ключавым выступае найчасцей першае слова. Найбольш распаўсюджаны яго змест — чалавек, які выпадкова «апынуўся» з ружжом [1, с. 211], ці, як Хомка, «у новенькіх, з пахам дзёгцю, ботах», у шынялі «з пахам молі ці больніцы…» [4, с. 308]. Тое, як з ім абыходзіліся зараз, яшчэ ўчора выклікала б у яго вялікую радасць: і яечня, як даросламу і раўнапраўнаму, і магчымасць слухаць спакойна, лежачы ў сухім, як ідзе дождж, а не весці гаспадаровых коней у начлег… «Але даўнейшай радасці зусім няма. Ён цяпер прыбярэцца ў прыгожую “форму”, штодня, як кажуць, будзе есці любовае мяса, убачыць вялікія гарады… трамвай і электрычнасць. Ды нейкае “ўсё роўна” ахоплівае думку… Няма цікавасці» [4, с. 307]. Гэтае «ўсё роўна» ўключала і хатняе — жалкае і ўбогае, але разам з тым дарагое і любае, — і невядомую, і страшную, а таму ўжо неяк і мала цікавую будучыню. Дарога да штаба палка ад «глухой невядомай платформы з незразумелаю назваю і чарапковымі дахамі на будынках» была надзвычай доўгая і цяжкая. Бадай у кожным творы, дзе ёсць сюжэтныя лініі, звязаныя з падзеямі вайны, па-мастацку ўзнаўляецца «парогавая сітуацыя» — апісваецца

псіхалагічны стан чалавека, абумоўлены неабходнасцю перайсці ад звыклага, мірнага жыцця да ваеннага. На пазіцыі хлопец «улез у нізенькую, цесную зямлянку, прытуліўся ў куточку на зямлю і, адпачываючы, зусім шчыра і здаволена падумаў: “Казалі, што будзе дужа дрэнна… А тут як пад асеццю: і цёпла, і прытульна, ні ветру, ні дажджу…” Ён задрамаў, але, нягледзячы на зморанасць ува ўсім целе, ніяк не мог заснуць глыбока. Бясконцаю і хваравітаю чаргою заварушыліся не то ўспаміны, не то сненні…» [4, с. 310]. Такое абвастрэнне пачуццяў эстэтыка лічыць характэрнай рысай трагічнага ў мастацтве.

Вайна асвойваецца пісьменнікамі таксама і ў якасці новага побытавага ўкладу, нязвыклага і чужога для чалавека, у межах якога, аднак, ён працяглы час вымушаны знаходзіцца. На вайне Хомку, насуперак абяцанням, было «ў сто рэдзь горай, чымся ў батраках. Кормяць горш, як гаспадар Курту… Спаць хочацца незвычайна. Цела ные і свярбіць, як бы што па ім беспярэч глабаецца. Палаці, або нары, — нязручныя і брудныя. Цесна — у невялікім бараку дзвесце з гакам чалавек…» [4, с. 308]. Хомка «нікому не шле лістоў, і яму ніхто не шле. Шыбка пісаць ён не ўмее, а лежачы на палацях, упоцемку, пісаць — дужа нязручна і марудная справа. І думак не збярэш, калі навокала гыркаюць: не так сеў, не так крутнуўся, не так адказаў…» [4, с. 308].

У аповесці «На імперыялістычнай вайне» жыццё на фронце, як сведчыць М. Гарэцкі, у часы зацішша працякае наступным чынам: «Салдаты найболей сядзяць у акопах… Узводны выйграў у карты некалькі рублёў і паслаў нумара на хутары па гусіну (купіць, а калі ўдасца — украсці) і будзе частаваць сваіх». А што будзем рабіць, разважае Задума, калі тут доўга пастаім — «і ўсё купім, і ўсё тут пакрадзем? Сёння мы елі нішчымную бульбу, “і то балазе”» [4, с. 385].

Самым першым вынікам падобнага вопыту з’яўляецца асэнсаванне разбуральнага ўздзеяння вайны на псіхіку. Нават калі знешне чалавек і здолеў «прытарнавацца» да новага ўкладу, як Рускі з апавядання М. Гарэцкага, то вайна падспудна ўсё роўна чыніць зладзейства. Хомка Шпак паспеў адчуць толькі пакуту — на іншае яму не было дадзена часу. Першае

нямецкае наступленне, сведкам якога быў небарака салдат, стала для яго і апошнім. «Хомка прыціснуўся, прытуліўся, а нешта балюча таўханула яго ў жывот. “Што гэта такое?” — падумаў ён, спалоханы». Яму здавалася, што «ўзлаваны гарадчанін шпурляе і шпурляе ў яго больнымі крамянымі снежкамі. “За што? — са слязьмі і так ціха, што не чуваць самому сабе, пытаецца Хомка, — за што?!” — шэпча ён усё цішэй… І змоўкла ўсё, няма нідзе ані гуку» [4, с. 312].

У аповесці «На імперыялістычнай вайне» М. Гарэцкі апавядае пра геройства, на мяжы жыцця і смерці, свайго камандзіра, якое ўразіла ўсіх і выклікала аднадушнае жаданне — «каб доля бараніла яго ад смерці». Пісьменнік дадае: «І ўжо хочацца верыць у дзівы» [4, с. 342]. У аповесці ж «Ціхая плынь» ён вельмі тонка, але паслядоўна падводзіць чытача да неабходнасці змірыцца з тым, што дзіва не будзе. Недарэчная смерць «пісклёнка» Хомкі Шпака шматкроць акумулюе ўсведамленне трагічнай недарэчнасці вайны ўвогуле як забойства чалавекам другога чалавека, а праз гэта, што не менш жахліва, — свайго ўнутранага.

Творы аб вайне маюць поўнае права стаць годным звяном у мастацкай канцэпцыі асобы пачатку XX стагоддзя. Акрамя згаданых вышэй разнастайных праекцый асабовага быцця, у іх выявілася і эмацыянальнае ўспрыманне вайны жанчынай, і гора чалавека, які страціў блізкага. Так, напрыклад, М. Лынькоў апавядае, як салдатка Настуля атрымала вестку аб смерці мужа і, «збялеўшы, перачытвала раз-пораз кароценькія радкі… А словы ўсё адны і тыя, слоў гэтых не зменіш, не пераставіш… За веру, цара і айчыну паў смерцю харобрых на ратным полі…» [7, с. 383]. Ва ўласцівай яму манеры ўзнаўляе гэтае аблічча вайны Л. Ляонаў:

…А по деревням сперва была тишь грозовых пор. Потом прокрались серые, далёкие дымы, и стал гул. Потом доползла до бабьих сердец красная змеища бабьего отчаяния… Спрашивала мать Егорку:

— Штой-то Марфутка-то даве больно выла?

Отвечал мальчонка, прилаживая к змею мочальный хвост:

— К ней Серёга без ног приехал.

И пуще тревожилась баба за своего Серёгу, который собственной покуда ещё рукой писал редкие писульки из неведомого огненного далека [10, с. 157-158].

Вайна паглыбіла ўяўленне аб жыцці ва ўсёй літаратуры наступных гадоў. У творах таксама паказаны вынікі яе ўздзеяння на асобу чалавека, наяўнасць пэўнага духоўнага сіндрому. Уласцівая раней героям дапытлівасць у адносінах да жыцця (яна вельмі добра ўвасоблена ў вобразах такіх герояў, як Радзівон Цівунчык з рамана К. Чорнага «Сястра» ці Цыпрук Ярэмчык з рамана З. Бядулі «Язэп Крушынскі») змяняецца на падазронасць, насцярожанасць. Асаблівае месца яна займае ў жыццёвых праекцыях герояў рамана К. Чорнага «Трэцяе пакаленне». Скуратовіч навучае Міхалку Тварыцкага:

Ты сірата астаўся, то ты павінен вучыцца, як жыць на свеце. <...> Тое, што ты маеш, людзям не паказвай, бо адбяруць… Трымай пры сабе і свае думкі і ўсё, што маеш… <...> Хто сталы і разумны, той скупы і на слова, і на ўсё. Усё сваё ён пры сабе трымае… А яшчэ цяпер! Час такі брыдкі цяпер, няпэўны, страшны — неспакой, войны, рэвалюцыі ўсякія. Чалавек цяпер азвярэў… Кожны ратуецца, як можа, кожны жыць хоча [22, с. 62-63].

Гуманізм літаратуры пра вайну найбольш ярка выявіўся ў паказе непасрэдных удзельнікаў вайны. Літаратура пільна ўглядалася ў салдата — сённяшняга «чалавека з ружжом», а ўчарашняга селяніна ці рамесніка, каб убачыць уздзеянне вайны на яго маральнае аблічча. Гаспадыня беднага хутара (К. Чорны, «Будзем жыць»), напалоханая ўсім, што рабілася вакол у гэтыя дні, убачыла ў сваёй хаце «шэрага чалавека».

«— Ёсць хто ў хаце? — запытаў ён весела. <...> Яна бачыла перад сабой жывога чалавека, які гаварыў звычайна, не страляў і не крычаў. Ёй стала смялей» [22, с. 56-57]. Тып «шэрага чалавека» ўласцівы не толькі творам К. Чорнага ваеннай тэматыкі: «палявыя людзі» з аднайменнага апавядання (1924), якія ў полі як дома, — тыя ж «шэрыя дамаседы».

У творах беларускіх празаікаў combatant — «шэры чалавек» — убачаны найперш як асоба, а не «баявая адзінка», пазбаўленая індывідуальных якасцей. Аўтараў цікавяць яго разнастайныя адносіны да праблем жыцця. Салдаты — просты народ, мужыкі, пераапранутыя ў ваенную форму. Для іх вобразаў уласцівы някідкасць, няяркасць, адсутнасць пафасу, двуадзіны падыход у абмалёўцы: яны нясуць адбітак народнага характару,

але створаны і асобныя мастацкія лёсы. Прыкладам можа служыць вобраз Івана ў апавяданні М. Лынькова «Над Бугам». Ён «сумуе аб працы, сумуе аб каласах жытніх на сваёй паласе, аб заліўных сенажацях, аб дзецях-румзах, аб жонцы, аб тым, што не шкодзіла б плуг наварыць, бо сцёрся адвал даўно» [7, с. 9]. Калі няма чаго рабіць, Іван «вымае з-за пазухі скомканы канверт, закаплены салам. То ліст ад жонкі». У творах ваеннай тэматыкі лісты набываюць асаблівую значнасць як частка мастацкага апавядання і сродак самараскрыцця асобы. Лісты таксама выступаюць адным з тых мастацкіх прыёмаў, дзе імкненне даць слова салдату спалучаецца з перадачай абагульнена-асабовага ўспрымання вайны дзякуючы фальклорнаму тыпу паэтыкі: «І пішу табе, дарагая мая супруга Алена, не палохайся ты… І шлю табе паклон з непераможнага палка нашага… І яшчэ табе паклон ад сырой зямлі…» [7, с. 16].

У многіх творах лісты з’яўляюцца арганічнай часткай мастацкай сістэмы часава-прасторавых адносін: «Дзяўчаты мяталіся цяпер з лістамі, як бы ўсе яны былі пісьменныя… Але штораз, то горшыя прыходзілі навіны: гарадчаніна Хвядоса… забіла дзесьці бомбаю з аэраплана, Петраку трохі пашчасціла, бо трапіў у палон здаровы… пра многіх жа хлопцаў не было ніякіх вестак па цэлых месяцах — мусіць, яны былі ўжо забітыя» [4, с. 306].

Беларускі селянін з яго ментальнымі характарыстыкамі не ва ўсім супадаў з генеральнай стратэгіяй эпохі, якая вызначалася не такімі і не для такіх, як ён. Звыклы працаўнік, ён, канечне ж, думаў пра будучае, але ўяўленні гэтыя былі неаднароднымі. З аднаго боку, з іх вынікаў спакуслівы вобраз зямнога раю, традыцыйны для сялянскіх утопій. Але звычка да аналітычнага погляду на свет і чалавека, якая асабліва інтэнсіфікуецца ў гады вайны, дадае да гэтага вобраза долю горкай іроніі і скепсісу.

Адзін з герояў рускай літаратуры агучвае вызначальны напрамак згаданай вышэй стратэгіі: «страна всеобщая... это тебе не хатку уютить...» [21, с. 69]. Для беларуса, які якраз імкнуўся ўсё жыццё «уютить» сваю ўласную хатку, гэта трагедыя, аптымістычная толькі на першы погляд. Таму пісьменнікам

у першай трэці XX стагоддзя было няпроста мадэляваць учынкі і лёс «шэрых», «палявых людзей» ва ўмовах нябачанага па маштабах сацыяльнага эксперыменту, не ажыццёўленага дагэтуль нідзе і ніколі ў гісторыі, не адступаючыся ад уласнага разумення таго, што яго сутнасць варожая глыбінным асновам нацыянальнай псіхалогіі, маралі, этыкі. Дэфармацыя гэтых асноў, на нашу думку, не вызначае агульнай канцэпцыі асобы, ў творах беларускай прозы акрэсленага перыяду. Дэтэрмінуючы дэструктыўны ўплыў вайны на яе змест не з’яўляецца татальным. Прычына бачыцца, перадусім, у адметнасці нацыянальнага характару, яго трываласці, бо ўмовы бытавання беларусаў, пачынаючы з геапалітычнага становішча і прыродна-кліматычных асаблівасцей, спрыялі фарміраванню няспешчанага этнасу.

Калі прасачыць за мадэллю паводзін «зборнага» героя на заключным этапе «траістай» вайны, то выяўляецца наступная заканамернасць: спачатку, на папярэдніх этапах, ён прыстасоўваў сябе да навакольнай рэчаіснасці («прытарноўваўся»), прымерваў сваю душу да новага спосабу ўпарадкавання свету — цяпер, наадварот, імкнецца прыладзіць свет пад сябе, знайсці ў ім такія якасці, якія б мелі тую ж прыроду, што і яго «я». У пэўнай ступені гэтая тэндэнцыя прасочваецца на вобразе Ваські Шкетава ў апавяданні М. Лынькова «Над Бугам». У творы прадстаўлены спробы героя выказацца пра нетыповыя з’явы і формы жыцця, да якіх ён прымерваецца, але пра якія пакуль што не можа скласці канчатковага ці хаця б выразнага меркавання. Васька добра ведае, што ў Чырвоную Армію ён пайшоў за «непазнаным і нязведаным», праўда, пры гэтым сам усведамляе: «не разбярэш добра», што гэта такое [7, с. 11]. У цэлым Васькава дэкларацыя аб намерах досыць невыразная. Больш канкрэтна выяўлены ў маўленчым дзеянні прыватныя крокі «маленькага чалавека» па дасягненні сваёй жыццёвай мэты: «…хіба вось галіфэшку справіць мадней, каб дуліся на ўвесь свет пузырамі гэткімі важнецкімі з чырвонымі кантамі, — нябось і дзяўчаты не крысіліся б тады» [7, с. 11].

Пісьменнікі імкнуцца аб’ектыўна паказаць прычыны і вынікі ўчынкаў такіх людзей з пункту погляду жыццёвага вопыту

селяніна-працаўніка. М. Лынькоў вылучае складнікі мастацкай формулы шчасця праз успрыманне Івана, які сумуе аб тых дробных гаспадарскіх клопатах, якія ўзбуйняюцца ва ўмовах, калі герой вымушана дыстанцыруецца ад іх. Як пісаў у сваёй аповесці М. Гарэцкі, «на вайне я люблю яго, далёкае, роднае. А тут так цяжка...» [4, с. 363].

Эпізоды, якія агаляюць частку душы героя, не дэфармаваную вайной, і непасрэдным чынам сведчаць пра цікавасць асобы да жыцця ў розных яго формах і праявах, не рэдкія ў аналізаваных намі творах. Тут выяўляецца духоўнае багацце простага чалавека, яго роднасць да ўсяго жывога, нерастрачаны запас цікавасці, дапытлівасці, філасофскі склад розуму. Селянін не столькі асэнсоўвае, колькі падсвядома адчувае дэструктыўны ўплыў вайны на чалавека і жадае хутчэй вярнуцца да звыклага жыцця.

Мастацкая проза адлюстравала не толькі гора, што прычыніла вайна. Надаўшы яскравасць прыгажосці звыклага свету, яна зрабіла яе антытэзай вайне. Пейзажныя карціны, аднак, у шэрагу эпізодаў адыгрываюць сімвалічную ролю. Гэта яскрава пацвярджаюць, напрыклад, улюбёныя вобразы К. Чорнага: бура, цішыня, вецер, зямля, трава і іншыя. Калі лексема «зямля» з поўным правам можа лічыцца ключавой у прозе пісьменніка, то «трава» — адна з дамінантных. Заўважна абагульненне ў гэтым вобразе аўтарскага погляду на чалавечы лёс у тых ці іншых сацыяльных варунках, на ступень праяўленасці волі герояў да жыцця. «А лясы! Яны пакалечаныя і змагаюцца са смерцю. Выкарчаваныя парахавымі і дынамітавымі ўзрывамі, дрэвы корчацца над сваімі ямамі. Лясы застаюцца ў страшэнным калецтве паволі залечваць свае раны. А зямля! Скрываўленая, здрасованая, яна маўчыць. Але мо ўсяго дзень прайшоў ад вялікага штурму, а ўжо відаць: яшчэ колькі дзён, і кроў пачне зарастаць травою» [5, с. 110]. Ды і чырвоныя плямы каля непрыяцельскіх акопаў не выклікаюць таго прыкрага пачуцця, якое ахоплівае чалавека пры выглядзе крыві ў мірны час. (Дзеяслоў М. Гарэцкага «прытарнаваўся», скарыстаны ім адносна пазіцыі героя апавядання «Рускі»,

дакладна характарызуе гэтую рэакцыю асобы на ваеннае асяроддзе.) Аднак перад намі карціна не натуралістычная, а сімвалічная, бо «сапраўды кроў зарасла травою, і па ёй ляглі даўно ўжо рэйкі для новага экспрэса гісторыі» [5, с. 110].

У аповесці М. Гарэцкага «На імперыялістычнай вайне» тэлефаніст Гірша Беленькі выказвае — выкрыквае! — народную думку: «Будзь проклят Вільгельм і кожны, хто хоча вайны!» [4, с. 359]. «Працаўнікі» вайны ўздымаюцца да яе абагульненага, маральна-філасофскага адмаўлення, пачынаючы з асэнсавання страты людзьмі самаісных радасцей: «Выпарыцца б у лазні, надзець чыстую кашулю, павячэраць смачненька і легчы спаць у цёпленькім. Нічога болей не хачу на свеце! Ах… доля горкая мая! І не адна мая: цэлых мільёнаў» [4, с. 377].

У прозе 20—30-х гадоў ХХ стагоддзя, калі вайна адышла ў мінулае, аповед аб яе падзеях пачаў выкарыстоўвацца не толькі як аснова сюжэта, а і з прыватнымі мастацкімі мэтамі, якія маглі быць самымі разнастайнымі — ад завастрэння займальнасці, абуджэння цікавасці да асэнсавання і сінтэзу вопыту вайны. Напрыклад, адметнасць слова пра вайну ў Л. Калюгі («Ні госць ні гаспадар») у тым, што яно падаецца ў кантэксце заўсёдных гаспадарчых клопатаў герояў-беларусаў. Аўтар паказвае сувязь сучаснага яму побыту вёскі з падзеямі неспакойнага мінулага. Вайна адышла, і аб ёй згадваецца з эпічнай ці нават гумарыстычнай інтанацыяй. Так, дарога каля школы «ўслана накатам ад тых дат, калі вайна з немцам была… Кожны раз ходзяць сківіцы ўпрысядкі ў таго, хто едзе сюды» [3, с. 104]. У Чвардоўскіх абярнуўся воз з сенам і пераламаліся лёсткі «ў шырозных драбінах, што некалі купілі ў бежанцаў на снапы і сена…» [3, с. 151].

У творах Л. Калюгі вайна робіцца не толькі вехай часу, а і мерай маральна-духоўнай вартасці жыцця. Пісьменнік, у творах якога ваенная тэматыка сама па сабе не знайшла шырокага адлюстравання, робіць акцэнт на парушэнні ў асобе псіхалагічнага балансу як выніку гэтай працяглай вайны, якая выявілася своеасаблівым водападзелам станаў грамадства. Ці не

таму Калюга ўвесь час падкрэслівае тыя падзеі, што адбываліся да вайны? У аўтарскім аповедзе з'яўляюцца эпізоды і адступленні, што сведчаць пра ўмацаванне пасля яе заканчэння звычкі да зла, якое робіцца складнікам штодзённага вопыту чалавецтва, у тым ліку праз адмаўленне ад Бога. «Таварыш чытач! Мы з вамі — бязбожнікі, дык нам што?!.. Што нам пакуты асуджаных гісторыяй сацыяльных груп?! Хіба каб справіць смех, маючы час… Новы нам дазволен да гэтых рэчаў падыход: можам кпіць з іх, колькі ўлезе… Але не забываймася, таварыш чытач, што ў старой бытнасці, што на той бок вайны ў гадах ходзім» [3, с. 280]. У гэтым эпізодзе заўважны адбітак тэндэнцыі, народжанай грамадзянскай вайной: у адносінах да ворагаў пачынае дамінаваць пачуццё злосці, сацыяльнай помсты. Аднак у цэлым героям беларускай прозы абранага намі перыяду не ўласціва асэнсоўваць класавую вайну як неабходную частку перабудовы свету.

Нягледзячы на агульны трагічны пафас твораў аб вайне, беларуская проза замацавала такую асаблівасць нацыянальнага характару, як здольнасць да аперыравання ў гумарыстычным кантэксце нават катэгорыямі трагічнага. Герой апавядання К. Крапівы «Вайна» разважае: «Сяджу я ды… пра вайну думаю. Кажуць — вайна будзе… Калі цётка Палуся сказала, што будзе, то, значыць, будзе» [15, с. 41]. Цётка Палуся — той неўмiручы тып жанчыны, якая бачыць «на тры сажні пад зямлёю і чуе праз тры мураваныя сцяны», а таму ведае ўсё, што толькі ёсць на свеце, «і шмат яшчэ з таго, чаго няма, не было і быць не магло» [15, с. 41]. Яна набыла важкія аргументы наконт пачатку вайны, таму заспяшалася на рынак, дзе «купіла два пуды солі, пуд цукру ды яшчэ там усякай усячыны. Мяркуе, што на ўсю вайну хопіць» [15, с. 43]. Як пісаў Р. Гары, гумар — надзвычай «удалы і беспамылковы спосаб абяззбройваць рэчаіснасць у той самы час, калі яна гатова раздушыць вас». Ён звернуты «праз сябе супраць… агульнай долі», якую чалавек падзяляе «з усімі людзьмі» [23, с. 120], і сведчыць аб годнасці чалавека, сцвярджае яго перавагу над абставінамі.

Вывады

Такім чынам, перыяд «бяздомнасці» чалавека, акрэслены на пачатку XX стагоддзя ў філасофскім плане, выявіўся для нашых суайчыннікаў жорсткай рэальнасцю. Адметнасцю геапалітычнага становішча Беларусі абумоўлены сацыяльны феномен бежанства і мастацка-літаратурны тып выгнанца як асобы, ядро якой утвараюць патрыятычныя пачуцці, а базавымі каштоўнасцямі выступаюць Праца і Дом.

Нягледзячы на маштабы сацыяльнай і культурнай дэструкцыі, якую пацярпела Беларусь за гады Першай сусветнай і грамадзянскай войнаў, а таксама падзей перыяду рэвалюцыі, вобраз «чалавека з ружжом» нельга назваць ключавым у прозе першай трэці XX стагоддзя Гэта «шэры», «палявы» чалавек, які па волі лёсу ўзяў у рукі зброю. Гуманізм беларускай прозы ваеннай тэматыкі вызначаецца тым, што ў «чалавеку з ружжом» яна імкнулася бачыць перадусім асобу, а не «баявую адзінку». З гэтага вынікае большая цікавасць пісьменнікаў да псіхалогіі чалавека на вайне, чым да батальных сцэн.

Вайна ў беларускай прозе часта асэнсоўваецца з апорай на фальклорную традыцыю, у тым ліку ў яе дваістым уплыве на асобу: гэта і выпрабаванне, пасланае лёсам, і зброя, якой лёс уздзейнічае на чалавека, змяняючы абставіны яго жыцця, а часта і ўнутраную сутнасць. Тут ёсць месца герою, які набывае сімптомы душэўнай хваробы, вымушаны забіць сабе падобнага; герою, які сам зводзіць рахункі з жыццём, не чакаючы варожай кулі ці снарада; і таксама герою, псіхіка якога не вытрымала нават пасіўнага сузірання жахаў ваеннага часу.

У той час, калі расійскія пісьменнікі пацвярджалі справай сваю грамадзянскую пазіцыю, фарміравалі грамадскую свядомасць адносна не так сусветнай вайны, як вайны, аб’яўленай Расіі, пазіцыя беларускіх пісьменнікаў была не настолькі аднароднай, бо адным з хвалюючых пытанняў для іх было наступнае: «Што дасць перамога ў гэтай вайне майму народу?». Аднак, незалежна ад нацыянальнасці, творцаў яднала імкненне не дапусціць расчалавечвання чалавека і згасання культуры, што азначала супрацьпаставіць стыхійнай волі да разбурэння і смерці волю да творчасці і жыцця — якраз тыя дамінанты беларускага нацыянальнага характару, якія замацаваліся ў выглядзе маўленчых формул «прытарнавацца», «трапятацца», «трэба жыць», «трэба варушыцца», «трэба пачынаць спачатку». Чалавек (герой, характар, тып) у беларускай прозе пра вайну выходзіць з яе ўсё ж больш моцным для дабра, а не для зла.

Аналіз твораў беларускай і рускай прозы ваеннага і пасляваеннага часу дапамагае знайсці адказ на многія пытанні, у тым ліку выявіць гранічную кропку разбурэння чалавечага, пасля якой робіцца немагчымым вяртанне да ранейшых этычных каштоўнасцей. Гэта актуалізуе ў творах аб вайне праблему маральнага супрацьстаяння чалавеказабойству.

У час вайны абвастраецца праблема нацыянальнай самаідэнтыфікацыі «чалавека з ружжом», што паказаў у сваёй творчасці М. Гарэцкі. Аднак

у творах пісьменнікаў, якія не прымалі ўдзелу ў вайне, гэты матыў практычна не вызначаны.

Зварот да лепшых твораў беларускай прозы аб вайне сведчыць, што яна выявіла глыбінныя асновы нацыянальнага характару, а таксама ў пэўнай ступені зрушыла вугал зроку на даваенныя каштоўнасці будзённага жыцця, да якіх, аднак, не адносіцца праца.

Разбуральныя наступствы вайны яскрава выявіліся ў распаўсюджаным у прозе першай трэці XX стагоддзя матыве бежанства і звязанымі з ім вобразамі-характарамі і тыпамі, увасобленымі як у малой, так і ў вялікай эпічнай формах. Найбольш значны ўклад у распрацоўку гэтых вобразаў належыць Ц. Гартнаму і К. Чорнаму.

Істотнае месца ў мастацкай прозе (М. Лынькоў) займаюць агульначалавечыя планы вайны, тыя «кругі», што яна пакідае ў яшчэ ўчора мірных краі, вёсцы, сям'і, хаце. Вайна асвойваецца пісьменнікамі таксама і ў якасці новага побытавага ўкладу, нязвыклага і чужога для ўчарашняга селяніна (М. Гарэцкі).

Слова пра падзеі вайны ў творах пасляваеннага часу (Л. Калюга) гучыць пераважна з эпічнай, а не драматычнай інтанацыяй і ператвараецца ў своеасаблівы літаратурны прыём, «маркіруючы» час, у якім маральная ацэнка пачынае падмяняцца класавай.

Для характарыстыкі героя беларускай літаратуры, бадай, непрымальны той тэзіс, што фізічную працу, якая з'яўлялася для яго ў сялянскім жыцці натуральнай сферай рэалізацыі, ён, набыўшы ваенны вопыт, пачынае лічыць непаўнавартасным увасабленнем чалавека, як і той, што працяглая вайна «рассяляньвае» героя. Гэта тэндэнцыя выяўляецца не татальна, а эпізадычна. Селянін — той герой, які не «насцярожвае», а натхняе беларускую літаратуру, тым больш што самі пісьменнікі, «з'явы» пераважна вясковыя, ці, хутчэй, прыродна-хутарскія, бачаць усялякія варункі жыцця свайго героя «знутры», а значыць адэкватна.

Беларускія пісьменнікі ў пэўнай ступені адлюстравалі зменлівы характар вайны, аднак у меншай, чым рускія. Агульнае ў яе паказе — канстатацыя новага стану свету, у якім вымушаны праяўляць сябе героі. Творы беларускай прозы рэпрэзентуюць сістэму асабовых каштоўнасцей у гэты пераломны час, якая акрэслівае жыццёвую філасофію і ўяўленні чалавека пра будучае, сведчыць пра невычэрпны духоўны патэнцыял.

Спіс выкарыстаных крыніц

1. *Иванов, А. И.* Первая мировая война и русская литература 1914—1918 гг. : этические и эстетические аспекты : дис. ... д-ра филолог. наук / А. И. Иванов. — М. : [б. и.], 2005. — 474 л.

2. *Бунин, И. А.* Собрание сочинений : в 6 т. / И. А. Бунин ; редкол.: Ю. Бондарев [и др.] ; подготовка текста и коммент. А. Бабореко ; ст.-послесл. А. Саакянц. — М. : Худож. лит., 1988. — Т. 5 : Жизнь Арсеньева. Тёмные аллеи : рассказы 1932—1952. — 639 с.

3. *Калюга, Л.* Ні госць ні гаспадар : апавяданні і аповесці / Л. Калюга. — Мн. : Маст. літ., 1974. — 290 с.
4. *Гарэцкі, М.* Прысады жыцця : апавяданні, аповесці / М. Гарэцкі ; уклад. Т. Голуб. — Мн. : Маст. літ., 2003. — С. 313—433.
5. *Чорны, К.* Збор твораў : у 8 т. / К. Чорны. — Мн. : Маст. літ., 1972. — Т. 1 : Апавяданні 1923—1927 гг.
6. *Чорны, К.* Збор твораў : у 8 т. / К. Чорны. — Мн. : Маст. літ., 1972. — Т. 2 : Апавяданні 1928—1944 гг.
7. *Лынькоў, М.* Над Бугам : апавяданні, аповесці, урыўкі з рамана / М. Лынькоў ; уклад. З. Пазняк. — Мн : Маст. літ., 2002. — 446 с.
8. *Бядуля, З.* Язэп Крушынскі : раман : у 2 кн. / З. Бядуля // Збор твораў : у 4 т. / Дзярж. выд-ва БССР ; рэд. маст. літ. — Мн. : Маст. літ., 1953. — Кн. 1 ; Т. 3. — С. 167—522.
9. *Пастернак, Б. Л.* Доктор Живаго : роман / Б. Л. Пастернак. — М. : Кн. палата, 1989. — 431 с.
10. *Леонов, Л.* Повести и рассказы / Л. Леонов. — Л. : Лениздат, 1986. — 528 с.
11. *Бердяев, Н. А.* Самопознание : (опыт философской автобиографии) / Н. А. Бердяев. — М. : Книга, 1991. — 446 с.
12. *Монтень, М.* Опыты : избр. произведения : в 3 т. : пер. с фр. / М. Монтень. — М. : Голос, 1992. — Т. 1. — 416 с.
13. *Чорны, К.* Збор твораў : у 8 т. / К. Чорны. — Мн. : Маст. літ., 1973. — Т. 3 : Раманы. —544 с.
14. *Быкаў, В.* Збор твораў : у 6 т. / В. Быкаў. — Мн. : Маст. літ., 1993. — Т. 4 : Аповесці. — 495 с.
15. *Крапіва, К.* Збор твораў : у 3 т. / К. Крапіва. — Мн. : Дзярж. выд-ва БССР ; рэд. маст. літ., 1956. — Т. 2 : Проза. — 583 с.
16. *Гартны, Ц.* Сокі цаліны : раман у чатырох квадрах / Ц. Гартны. — Мн. : Дзярж. выд-ва БССР, 1957. — Т. 1. — 479 с.
17. *Гартны, Ц.* Сокі цаліны : раман у чатырох квадрах / Ц. Гартны. — Мн. : Дзярж. выд-ва БССР, 1958. — Т. 2. — 522 с.
18. *Ницше, Ф.* Сочинения : в 2 т. ; пер. с нем. / Ф. Ницше ; сост., ред. изд., вступ. ст. и примеч. К. А. Свасьяна. — М. : Мысль, 1990. — Т. 1 : Литературные памятники. — 829 с.
19. *Гумилев, Н.* Сочинения : в 3 т. / Н. Гумилёв ; сост., подгот. текста, примеч. Р. Щербакова ; подгот. текста «Записок кавалериста», примеч. Е. Степанова. — М. : Худ. лит., 1991. — Т. 2 : Драмы. Рассказы — С. 287—349.
20. *Булгаков, М.* Белая гвардия. Мастер и Маргарита : романы / М. Булгаков ; предисл. В. И. Сахарова. — Минск : Маст. літ., 1988. — 670 с.
21. *Бабель, И.* Конармия : рассказы, дневники, публицистика / И. Бабель ; сост. А. Н. Пирожкова-Бабель. — М. : Правда, 1990. — 480 с.
22. *Чорны, К.* Збор твораў : у 8 т. / К. Чорны. — Мн. : Маст. літ., 1972. — Т. 5 : Раман, дзве аповесці. — Мн. : Маст. літ., 1972. — 446 с.
23. *Гари, Р.* Обещание на рассвете : роман / Р. Гари ; пер. с фр. Е. Погожевой // Иностран. лит. — 1993. — № 2. — С. 65—210.

2.5 Мастацкія сродкі тыпізацыі і індывідуалізацыі герояў беларускай прозы першай трэці XX стагоддзя

Дасканаласць літаратурнага твора вызначаецца скіраванасцю ўсіх вобразных сродкаў на вырашэнне адзінай мастацкай задачы. Прапануючы сваё разуменне чалавека і свету, кожны пісьменнік максімальна «нагружае» іх дадатковымі асацыяцыямі і ўтварае гэтым складаную сістэму адносін паміж семантыкай і паэтыкай.

Проза першай трэці XX стагоддзя адлюстроўвала «гістарычны пярэдадзень» рэвалюцыі і калектывізацыі, і гэтым спецыфічным кантэкстам абумоўлены шэраг асаблівасцей кампазіцыі твораў, у тым ліку іх незавершанасць. Многія пісьменнікі (К. Крапіва, М. Лынькоў, Л. Калюга), адчуваючы, што ўсякія спробы рэалістычнага паказу пераломных момантаў у жыцці народа «будуць абавязкова жорстка перакрывацца, пакідалі свае творы незавершанымі» [1, с. 396] або вярталіся да ранейшай задумы праз значны адрэзак часу. У. Конан канстатуе, што на творчасці Л. Калюгі «адбіваецца ўплыў эстэтыкі мадэрнізму, які выявіўся ў трансфармацыі класічнага адналінейнага сюжэта да яго фрагментацыі, аслаблення ролі галоўнага героя, ажно да замены яго аўтарскімі ўражаннямі ад шматгалосся жыцця, пераводзе Я-героя на пазіцыю іранічнага апавядальніка штодзённага побыту беларускай вёскі напярэдадні бальшавіцкай “суцэльнай калектывізацыі”». Гэтую мадэрнізацыю эпічнай кампазіцыі даследчык адзначае ў аповесцях Л. Калюгі, а пазней — у творах «з-за крат», «цяпер ужо па прычыне іх незакончанасці або эскізнасці, фрагментарнасці» [2, с. 116]. Сказанае вышэй у многім праўдзіва і адносна прозы гэтага перыяду іншых аўтараў.

У творах вялікай эпічнай формы прадстаўлены тры тыпы кампазіцыі — парабалічная, менамеатычная, міфалагічная. У парабалічнай кампазіцыі за канкрэтным героем адчуваецца магутны пласт гуманістычнай культуры, які ўзбуйняе маштабы яго асобы. Актуальнасць гэтай мадэлі вызначаецца тым, што героі існуюць у двух часавых планах: цяперашнім і мінулым. Аднак

асаблівасці гістарычнага часу «эпохі рубяжа» абумоўліваюць ідэйную і кампазіцыйную скіраванасць вобразаў у будучыню.

Пошукі адказаў на вострыя пытанні рэчаіснасці абумовілі зварот празаікаў да сюжэта падарожжа, што знайшло ўвасабленне ў менамеатычнай кампазіцыі (Я. Колас, «Адшчапенец»). Адна з яе разнавіднасцей — сыход героя ў лес як сімвал пратэсту супраць гвалтоўнага ўмяшання ў сялянскі свет [3]. У часы «траістай вайны» ён часта звязаны з праблемай дэзерцірства і канкрэтызуецца адносна кожнага асобнага лёсу (П. Галавач, К. Крапіва, М. Лынькоў, Я. Нёманскі).

Міфалагічная кампазіцыя можа здацца не зусім адэкватным сродкам увасаблення новай эстэтыкі. Але, з аднаго боку, зварот да яе «сведчыць пра эпічнасць таленту празаіка» [4, с. 123]. З другога ж, паводле Ф. Ніцшэ, толькі запоўнены міфамі далягляд здольны надаць адзінства і закончанасці цэламу культурнаму руху. «Скіраванне погляду назад ёсць памяць, наперад — ёсць творчасць» [5, с. 82]. Мінулае — «жывая вада» для здаровага грамадства, аснова прагрэсу. Так, Л. Калюга з горыччу заўважаў, што ў новым грамадстве пачалося «вялікае паляванне» на асобнага чалавека, яго самабытнасць, адметнасць. «…Можа, таму такой мілай стала Калюгу мінуўшчына, дзе мелі месца самабытныя нацыянальныя характары, вялікая паэзія абрадавых свят…» [4, с. 120]. Пісьменнік «пільна ставіцца да гісторыі, да народных паданняў, прыкмет, павер’яў, “забабонаў”, якія нярэдка трапна выкарыстоўвае ў сюжэтна-сімвалічным плане…» [4, с. 123]. Міфалагічнае мысленне актыўна выяўляецца таксама ў характары маўлення герояў пра не да канца зразумелыя і асвоеныя з’явы знешняга свету. Так асэнсоўваюць свет дзеці: напрыклад, вайна — «страшная кабеціна, што бадзяецца па свеце, і, дзе яна ступае, там робяцца пажары і разбурэнне страшнае…» [6, с. 261]. У падобным характары мыслення выяўляецца і сялянская сутнасць дарослых герояў беларускай прозы (М. Гарэцкі, «Ціхая плынь»): «усё пільней кукобяць думку асмолаўцы аб нейкім дзіве — ці то аб зямлі, ці то аб волі. Вось нехта аб’явіцца і прынясе дзіва з сабою» [7, с. 259]. Міфалагічнае мысленне ўключае і мастацкія праекцыі гістарычных асоб, якія

часта уяўляюцца як фальклорныя звышгероі. Адносна цара ўстанаўліваецца пункт погляду, запазычаны з фальклору ці чыіх-небудзь аповедаў. Большасць уяўленняў пра У. Леніна таксама аформлена ў жанры казкі. Выказваючы стаўленне да невядомых рэчаў і з'яў, героі празаічных твораў карыстаюцца фальклорнай фразеалогіяй, і пэўны прадмет ці з'ява паўстаюць у якасці ідэі. Адчуваецца «пабочнасць» свету, для якога ў чалавека не выспела ўласнае слова, што вынікла з асабовага вопыту (З. Бядуля, «Дэлегатка»): «А вакол жыццё новае біла свежай крыніцай…»; «Усё апранулася ў сонечны бляск новых песень, новых разважанняў і новых учынкаў. Прастор вабіў зусім іншымі казкамі… барацьбы за лепшы лёс для людзей» [8, с. 116]. Аднак зварот да форм міфалагічнага мыслення меў і іншыя прычыны: «непрадбачлівыя павароты ў вірлівай плыні палітычнага жыцця параджалі ў беларускіх пісьменнікаў некаторую ўнутраную разгубленасць. Узмацнялася іх трывога за лёс роднага краю… Асаблівы творчы акцэнт на міфалагічных вобразах выяўляў імкненне літаратуры ўмацаваць свае вытокавыя асновы, сцвердзіць такія ўнутраныя каштоўнасці, якія маюць непераходнае, пастаяннае значэнне…» [9, с. 302]. Песня сялянкі ў псіхіятрычным аддзяленні бальніцы (К. Чорны, «Сястра») можа азначаць якраз такое імкненне.

Кампазіцыйная адметнасць многіх твораў буйной эпічнай формы заключаецца ў наяўнасці лірыка-публіцыстычных адступленняў. Асабліва адкрыты ацэначны характар яны маюць у рамане М. Зарэцкага «Вязьмо», дзе асэнсоўваецца сутнасць рэвалюцыйных пераўтварэнняў.

«Для пісьменнікаў адкрылася важная ісціна — каб паўней зразумець унутраную сутнасць чалавека, трэба ведаць яго мінулае жыццё, яго сацыяльную біяграфію і тыя ўмовы, у якіх ён жыў. Усё часцей і часцей з'яўляюцца творы, у якіх аўтар, перш чым паказаць героя такім, якім ён ёсць, паказваў яго яшчэ і такім, якім ён быў» [1, с. 380-381]. Паглыбляецца псіхалагічнае раскрыццё характару персанажа (М. Лынькоў, «Над Бугам»). Распаўсюджаным кампазіцыйным прыёмам у прозе першай трэці XX стагоддзя робяцца лісты, якія героі пішуць або атрымліваюць і чытаюць. У творах першага дзесяцігоддзя (Цёткі, З. Бядулі)

лісты выступаюць своеасаблівай хронікай падзей прыватнага жыцця на больш ці менш шырокім агульнаграмадскім фоне. Па меры ж выспявання эпахальных падзей змяняецца і характар ліставання, якое пачынае выяўляць індывідуальную траекторыю руху асобы ў новае жыццё і характар удзелу ў ім. Пра гэта сведчыць нават тое, хто піша ліст: сам адрасант ці нехта за яго, а таксама тое, хто чытае лісты. Лёксачка з лістом ад Лявона Задумы (М. Гарэцкі, «У чым яго крыўда?») «насілася… як кот з салам», але «на жаль, сама расчытаць ніяк не магла» [7, с. 179]. Лявонаў ліст робіцца не толькі адной з сюжэтных дамінант твора, а і пробным каменем маральна-этычнай вартасці многіх герояў, і нават прычынай канфлікту вясковага маштабу, а ў выніку — прыкрай высновы Лявона болей Лёксе не пісаць. Рашэнне не пісаць бацькам, прынятае Сымонам Карызнам (М. Зарэцкі, «Вязьмо»), азначае фактычна кінуць «іх — старых, нядужых — на волю невядомага лёсу» [10, с. 176]. Ад адной толькі думкі напісаць, што «я з вамі, з кулакамі, не маю нічога супольнага, не лічыце мяне больш за сына, таксама як я не лічу вас за бацькоў…», Карызна «здрыгаецца». Але і на ўчынак супрацьлеглага маральнага кшталту ён не рашыўся, «бо на подласць, як і на геройства, трэба таксама адвага» [10, с. 176]. Натуральным элементам мастацкай формы выступаюць лісты ў аповедзе пра падзеі «траістай» вайны (М. Лынькоў, «На чырвоных лядах»). Іх чаканне і чытанне, у тым ліку «пахаронак», стварае ўяўленне аб трагедыі пэўнай асобы і цэлага народа. Лісты літаратурных герояў сведчаць таксама аб трываласці гуманістычных каштоўнасцей, якія ўмацоўваюць расхістаны свет. Маланка Груд (Ц. Гартны, «Дойдзем, сынок»), «піша ліст да мілага мужа… які ваюе на фронце… <…> Яе абурае палкае, маладое натхненне, якое салодкім туманам абдымае Маланчыну істоту…» [11, с. 216]. М. Гарэцкі сцвердзіўся і ў жанры эпісталярнага апавядання. Яно характарызуецца А. Адамовічам як своеасаблівыя «лісты» сябрам-чытачам, аднадумцам, як этап у «заваяванні» і аўтарам, і яго героем «самога сябе» [12, с. 10-11], шлях самаідэнтыфікацыі і рэалізацыі імкнення «падзяліцца з людзьмі» самім сабой.

Праз характар прыватнага ліставання асэнсоўваюцца асобныя маральна-этычныя праблемы, закранаюцца філасофскія пытанні, паглыбляецца псіхалагізм твора. Гэта яскрава паказаў Л. Калюга. Інтэнсіўнасць ліставання Варонічавага Віңькі і Марылі Дзешчыкавай выяўляе дынаміку іх адносін. Што далей, то большы гультай на лісты рабіўся Вінька: «ліхадзеем робіцца… час, калі з адлегласцю схаўрусуе…» [13, с. 517]. І настаў дзень, калі Даніла, прыехаўшы з горада, паставіў усё на месца: Вінька ажаніўся з дачкой яго кватэрнай гаспадыні. Хутка адрасатам зрабіўся сам Даніла. «З… выраю да Данілы адзін за адным — цэлым шнурам ляцелі лісты» [13, с. 454]. Іх лейтматыў — шчымлівае пачуццё любові да сваёй далёкай бацькаўшчыны, настальгія па ёй, сакралізацыя рэчаў і з'яў, якія яшчэ ўчора здаваліся будзённымі і звыклымі, спадзяванне Маркі Невядомскага на справядлівы лёс. «А мяне яшчэ сагрэе і не гэта — сваё — сонца»; «Ці ў аднае дзяўчыны ў нашым краі мяне не счакаецца пасажная падушка, на якую схілю я змораную галаву!..» [13, с. 456]. Тая дэталь, што «лісты з выраю вельмі паронкамі аддавалі», тонка падкрэслівае татальны недавер дзяржавы да сваіх грамадзян, супастаўляе два супрацьлеглыя планы быцця.

У прозе «эпохі рубяжа» актуалізуецца і такі адметны элемент мастацкай формы, як анкета — параджэнне новай бюракратычнай машыны. З. Бядуля («Язэп Крушынскі»), апавядаючы пра анкеты, якія дасылаліся ў Гайдачаны даследчыкамі даўніны, ужывае метафару «папяровая мяцеліца» адносна колькасці саміх анкет і пытанняў у кожнай з іх. Мала таго: «кожнае з гэтых пытанняў мела спецыяльную анкету, у якой было па сто і больш розных падпытанняў» [14, с. 357], у тым ліку, напрыклад, «пра мыльныя бурбалкі». Пазіцыя празаіка адносна паказанай з'явы ў некаторай ступені збліжаецца з пазіцыяй А. Мрыя. Самсон Самасуй, прыехаўшы ў Гомель, мусіў на кожным кроку запаўняць анкеты. Ён вырашыў пажартаваць і шмат чаго нахлусіў у гэтых анкетах адносна ўласнай персоны. Самсона «сцапалі», але пакуль яшчэ без пагрозы для жыцця. З. Бядуля таксама нібы між іншым заўважае, што да «Льва Талстога» прыходзілі спалоханыя «папяровай мяцеліцай» гайдачане, і прырода

іх страху зразумелая: міжвольная ці знарочыстая хлусня магла ўжо каштаваць чалавеку жыцця.

Пісьменнік часам прыпадабняецца да этнографа, які па-навуковаму бесстаронна даследуе норавы і побыт якога-небудзь знікаючага народа [15, с. 107], але, на думку даследчыкаў, гэта шлях адлюстравання пакутлівых пошукаў героем шляху і сэнсу жыцця. З гэтага робіцца зразумелым, чаму ў творах беларускай прозы шмат увагі надаецца этнаграфічнай дзейнасці ў самым непасрэдным сэнсе (З. Бядуля, Л. Калюга, А. Мрый). Дразды і Дзятлы («Язэп Крушынскі») «смяяліся з гарадскіх забаўнікаў: як малыя дзеці, тыя збіралі чарапкі, каменныя і металёвыя заржавелыя цацкі… запакоўвалі ў скрынкі, нешта мералі, вылічалі і доўга запісвалі» [14, с. 267].

Дзеянне ўвогуле з'яўляецца самым яскравым і выразным сродкам раскрыцця настрою, думак і мэт чалавека. Праз дзеянне рэалізуюцца самыя прыхаваныя патэнцыі асобы. Чалавеку ў штодзённым жыцці даводзіцца сутыкацца менавіта з прыватнасцямі. Прыватнасць, выпадак ляжыць у аснове жанру апавядання. Вельмі часта гэта выпадкі ці здарэнні на шляхах герояў, што само па сабе ўжо форма філасофска-эстэтычнага спасціжэння свету. У той час як класічная філасофія лічыць выпадковасць «вельмі нязначным фактарам у эвалюцыі прыроды і працэсе гісторыі», ён утрымлівае значны патэнцыял «індывідуальнага ўздзеяння на ход, характар і напрамак вялікіх сацыяльных падзей. …Месца і значэнне выпадковасці ў гісторыі глыбока разумелі многія мастакі слова. Аляксандру Пушкіну, напрыклад, належыць геніяльнае назіранне: "Выпадак — меч Боскага наканавання". Інакш кажучы, выпадак куды больш глыбока і поўна выяўляе анталагічныя асновы свету,чым ідавочная ўсім заканамернасць» [16, с. 67]. Прыватная на першы погляд падзея выступае падставай для маштабных абагульненняў. Думаецца, ключавыя элементы мастацкай канцэпцыі асобы вылучаюцца ў беларускім апавяданні найперш з гэтай прычыны, а не толькі з-за меншай пашыранасці рамана ў першай трэці XX стагоддзя ці нанесенага яму вульгарызатарскай крытыкай эстэтычнага «калецтва».

На рубяжы XIX—XX стагоддзяў адбыўся стылявы зрух у пазіцыі «аўтар—герой». Аўтар не дыктуе свой пункт погляду, а часта глядзіць на свет вачыма героя. Прычына тут найперш у тым, што рэчаіснасць да канца не асэнсавана, адбываецца пошук ісціны, у якім герою і аўтару належыць аднолькава значная роля [17, с. 150]. Кожны герой дадае свой штрых да аўтарскага погляду на свет. А. Бабарэка пісаў: «Чытаючы твор… заўважаецца… што ўсё тое, што мы чытаем, ёсць нейчая мова для некага, што за гэтаю моваю выступае нейкая асоба. Далей і дазнаёмся, што гэту мову вядзе адмысловы апавядальнік перад… адмысловым чытачом» [13, с. 563]. Сказанае збліжае пазіцыю беларускага крытыка з пазіцыяй А. Патэбні, які быў упэўнены: «Мастацтва ёсць мова мастака, і як пры дапамозе слова нельга перадаць іншаму сваёй думкі, а можна толькі абудзіць у ім яго ўласную, так нельга паведаміць яе і ў творы мастацтва; таму змест апошняга развіваецца ўжо не ў мастаку, а ў тым, хто разумее…» — ва ўдумлівым чытачу [18, с. 30-31]. Запатрабаванай формай аповеду ў творах вялікай і малой эпічнай формы ў 20-я гады XX стагоддзя робіцца сказ, які часта скіраваны на самавыкрыццё герояў праз маўленне ў плане неадпаведнасці іх высокага сацыяльнага статусу нязначнаму маральнаму кшталту.

Творчая цікавасць да асобы, яе экзістэнцыі спрыяе стварэнню яркіх і непаўторных, часам нават невытлумачальных метафар, якія звязваюць свет прыроды і чалавека як яго неад’емную частку. Да найбольш актуальных на вылучаным намі этапе філасофска-псіхалагічных (экзістэнцыйных) метафар, якія выяўляюць розныя бакі быцця чалавека, яго дзейнасці, асаблівасцей светаразумення і ацэнкі рэчаіснасці, можна аднесці метафару агню. Агонь — гэта тая каштоўнасць, якая «ўвекавечыла перавагі пэўнага аб’ектыўнага вопыту» [19, с. 118]. Ужо гэтым абумоўлена канстытуюючая роля метафары агню ў філасофска-эстэтычным асэнсаванні розных відаў чалавечай практыкі. Агонь паўстае сталым аб’ектам дэканструкцыі. На думку Ж. Дэрыда, «…чалавек, які спальвае», «чалавек-полымя», пераўзыходзіць чалавека натоўпу сваёй здольнасцю да гарэння

[20, с. 43], і ў той час, калі звычайны чалавек «застаецца са сваёй пакутай», «чалавек-полымя» «…устае і пакідае сцэну, не аглядаючыся на тое, што ён пакідае за сваёй спінай…» [20, с. 43], як, напрыклад, Сымон Зяблік у драме Я. Купалы «Раскіданае гняздо». Прысутнасць герояў такога тыпу абазначана Я. Коласам у «Казках жыцця». «..Хтось з пастушкоў — недарма ж і свет з іх гарыць — засунуў у дубовае жарало галавешку з агнём. Пачало тлець трухлявае жарала старога дуба. Тлела, тлела, а потым разгарэўся агонь і забраў такую сілу, што дуб перагарэў і зваліўся…» [21, с. 411]. Аднак агонь сімвалізуе і ўнутранае святло маральнага пошуку ў чалавеку, які «вучыцца думаць пры рэвалюцыі» (А. Платонаў), імкнецца спасцігнуць сапраўдны сэнс падзей. А недахоп самастойнай думкі ператварае простага чалавека, прыхільніка рэвалюцыі, у выканаўцу загаду, прыхільніка тэрору, мсціўцу, які пакідае пасля сябе полымя пажару.

Тоеснасць метафарычнай асновы шэрагу з’яў дае падставы для тыпалогіі філасофскіх і мастацкіх тэкстаў, што, у сваю чаргу, сведчыць пра актуальнасць і ўплывовасць феноменаў, якімі абумоўлены падобны перанос значэнняў і супадзенне вытлумачэнняў аж да метафар [23]. Матыў, вылучаны Г. Башлярам у працэсе аналізу агню як фенаменалагічнай каштоўнасці, адпавядае асобным матывам прозы М. Гарэцкага, у тым ліку праблеме самаідэнтыфікацыі героя, якую актуалізуюць трансфармацыйныя працэсы ў грамадстве. Паказальны наступны эпізод з аповесці «Меланхолія»:

«Дзядзька! Дайце мне запалку, — папрасіў хлопчык.

— Нашто табе? — спытаўся ў яго Лявон.

— Пайду ў лес — вогнішча раскладу.

<...> І Лявон ахвотна даў хлопчыку некалькі запалак, бо ён пачуў родны дух... Абодва яны… былі сыны народу, душа якога праз гісторыю і жыццё на балотных і лесавых абшарах зрабілася падобнай да таго ціханька шугаючага цяпла… на пустым і адзінокім пакінутым лядзе...» [7, с. 238]. У кантэксце «псіхааналізу агню» гэты эпізод выяўляе імкненне асобы бачыць сябе ў супольнасці свайго народа, а таксама жаданне,

паводле М. Гарэцкага, «усведамляць» іншых. У адным з эпізодаў рамана К. Чорнага «Зямля» запалак просіць у старога Тамаша пастушок Юрка Мацвееў, нясмелы, «тоненькі і кволы», у кажушку, «голым, як бубен» [22, с. 297], у асобных рэпліках і ўчынках якога можна ўбачыць абрыс «комплексу Праметэя» — сукупнасці «пабуджэнняў, з прычыны якіх мы імкнёмся параўняцца ў ведах з нашымі бацькамі, а затым перасягнуць іх; дасягнуць узроўню настаўнікаў, а затым перавысіць яго» [19, с. 113]. «Комплекс Праметэя», асацыятыўна і сэнсава звязаны з вобразам агню, выступае сімвалам чалавечай цывілізацыі, прагрэсу, інтэлігентнасці.

Адзін з інтралогаў Ігната Абдзіраловіча («Дзве душы»), які сведчыць пра насычэнне матываў яго асобы змястоўнымі намерамі жыцця, даказвае, што і тут агонь выступае з'явай, здольнай вытлумачваць усё, а найперш «імклівыя перамены». «Раней быў ён быццам звонку ад народа, ад сялянскай і работніцкай грамады, пазіраў на рэвалюцыйную завіруху так, як некалі на вялікі пажар у сяле. <...> …Калі разважаў раней аб усім чыста, што дзеелася каля яго, дык ізноў-ткі ставіў сябе збоку, воддаль ад народнага няшчасця... Цяпер жа... быццам пачуў і сябе тою грамадою, ад якой стаяў раней збоку… <...> хоць і заставаўся яшчэ ў угоду свайму характару толькі пабочным глядзельнікам і ціхім думаннікам» [24, с. 61-62]. Да аднаго з раздзелаў аповесці «У чым яго крыўда?» М. Гарэцкі ўзяў эпіграф-прымаўку «Не гарыць, а цьмее...». Агонь у вобразнай сістэме твора не прадстаўлены, але ў эпіграфе бачыцца знак патрэбнасці героя пазнаваць і дзейнічаць — гэта значыць яго волі да «інтэлектуальнасці» [19, с. 113]. Агонь знаходзіць месца і ў сістэме паказчыкаў творчай асобы. Гэта можна адзначыць ва ўспрыманні Лявонам Задумай («На імперыялістычнай вайне») адной з батальных карцін: «Я загледзеўся на прыгожы абраз: ад снараду загарэўся дом ці стог хлеба, дым палавы, а потым чорны, густы, з языкамі полымя, прэцца ўгару к цёмнаму небу» [7, с. 370]. Ва ўспамінах пра М. Валошына ёсць згадка пра тое, што ён надзвычай адметна глядзеў у агонь — «усім целам і ўсёй душой» [25, с. 505].

Ж. Дэрыда ў тэксце «Аб розуме» сцвярджае: «Духоўнасць, розум ёсць агонь, полымя, гарэнне, спаленне, раз'юшаны пажар… дакладней будзе сказаць, што розум ёсць адначасова тое, што падпальвае, і тое, што згарае само…». На пытанне «Дзе бушуе пажар?», пастаўленае Ф. Ніцшэ, Ж. Дэрыда дае вычарпальны адказ: «Агонь розуму палае ў верасе нашай мовы» [20, с. 44]. Са сказанага вынікае, што метафара агню мае непасрэднае дачыненне да праблемы пасіянарнасці і асабовых характарыстык герояў-пасіянарыяў.

Ж. Дэрыда належыць таксама метафара агню-пісьменнасці: «Той спосаб, якім існуе розум, што гарыць, падпальвае і згарае, ёсць… агонь пісьменнасці», бо агонь «піша самога сябе, проста ў працэсе згарання» [20, с. 44]. Паводле А. Шапенгаўэра, пісьменнасць служыць узнаўленню адзінства чалавечай свядомасці. Дзякуючы ёй думка, што зарадзілася ў прашчура, можа быць дадумана да канца яго праўнукам. Такім чынам, пісьменнасць засцерагае расшчапленне чалавечага роду і азначае «трыумф свядомасці над часам» [26, с. 571]. Як бачым, метафара агню з'яўляецца тым яскравым мастацка-выяўленчым і эўрыстычным сродкам, пры дапамозе якога вырашаецца праблема самаідэнтыфікацыі героя беларускай прозы (М. Гарэцкага, Я. Коласа, Л. Калюгі і іншых) як асобы не толькі пасіянарнай, а і нацыянальна свядомай, творчай, інтэлектуальнай.

Для літаратуры XX стагоддзя ўласцівы агульны працэс лірызацыі апавядання, абумоўлены тым, што змяніўся статус асобы. Паказчыкам гэтага з'яўляецца, у прыватнасці, лірычны гумар. Яму належыць значная роля сярод сродкаў стварэння мастацкай канцэпцыі асобы, аб чым пераканаўча сведчаць творы пісьменнікаў (З. Бядулі, Я. Коласа, К. Крапівы, М. Лынькова, Л. Калюгі), якія шырока карыстаюцца гумарыстычнай формай дыскурсу. У той час як у «сур'ёзным» дыскурсе адзіны пункт погляду адпавядае іерархічнаму і ўпарадкаванаму сацыяльнаму свету, у гумарыстычным розныя, супярэчлівыя пункты погляду выяўляюць яго супярэчнасці і неадпаведнасці, дазваляюць сімвалічна выявіць напружанасць, прысутную ў сур'ёзным, і тым самым падтрымліваюць яго. Пачуццё гумару — адна

з іпастасяў «нацыянальнага нязменнага. Л. Калюга («Пустадомкі») пераконвае ў гэтым праз шчымлівы эпізод, дзе Даніла Невядомчык атрымаў ад брата паштоўку «з неязджалае даўней станцыі»: «“Бывай! паляцелі ў халодны вырай”, — як бы ні было крута, хай сабе горкі, але ўсё ж з нашым народам застаецца гумар» [13, с. 454].

Бадай у кожным творы без выключэння прысутнічае іранічны падтэкст, што, як агульнапрызнана, надае творам глыбіню і адлюстроўвае крызіс гуманізму, характэрны для перыяду «вялікай бяздомнасці». Іронію небеспадстаўна называюць дыскурсам пераходнага перыяду. Іронія аб’ектыўная, гэта значыць разлічана на іншых; гумар суб’ектыўны, гэта значыць перш за ўсё скіраваны да нашага ўласнага «я». Гумар карэніцца ў суб’ектыўным, але сур’ёзным узвышаным настроі, які міжвольна ўступае ў канфлікт з чужой яму штодзённай рэчаіснасцю знешняга свету, якую ён не можа ні ігнараваць, ні прыняць, паступіўшыся сабой. Праз жарт, аднак, прасвечвае схаваная ў ім глыбокая сур’ёзнасць. «Усякі жарт, выказаны з сталымі маршчынамі на лбе, заўсёды ідзе ў ход як найвялікшая ісціна», — небеспадстаўна сцвярджае К. Чорны [22, с. 22]. Калі іронія мае на ўвазе спачатку сур’ёзны выраз твару, а заканчваецца ўсмешкай, то гумар — наадварот. «Слова “гумар” запазычана ў англічан дзеля таго, каб вылучыць і абазначыць упершыню ў іх адзначаны, зусім своеасаблівы і нават... узвышаны від смешнага, а зусім не для таго, каб называць ім усякае блазнаванне...» [27, с. 424].

Гумарыстычная форма прэзентацыі свету прызнае існаванне розных пунктаў погляду, паслабляе сутыкненне канфліктуючых меркаванняў. Схільнасць да гумару выступае паказчыкам талерантнасці, а таксама самым непасрэдным чынам звязана з творчым патэнцыялам асобы, надаючы яму большую актыўнасць.

Талерантнасць і творчасць самым нечаканым, на першы погляд, чынам праяўляюцца і ў такой форме дыскурсу, як лаянка, якая ў пераважнай большасці мастацкіх эпізодаў прэзентуецца гумарыстычнымі сродкамі. Ф. Гінтаўт, параўноўваючы манеру маўлення гарадскіх жыхароў і вяскоўцаў, «дзівіўся, як… сяляне ўмеюць складна, паэтычна размаўляць, не так нават, як

многія граматныя гараджане. Гараджанін і лаяцца прыгожа не ўмее… А прыслухайцеся да лаянкі вяскоўца, асабліва жанок, там у кожнай свая лаянка, вобразная, сакавітая, не лаянка, а цэлая паэзія» [13, с. 605]. Удалую магчымасць «прыслухацца» дае Я. Колас («На ростанях»). Калі ў Цельшыне востра паўстала пытанне, у які дзень святкаваць «уводзіны святое багародзіцы», Аўдоля Латачыха з Мікітавай Акуляю апынуліся ў розных станах, і гэта з’явілася «зачэпкаю для таго, каб даць волю языкам». Каб «дапячы адна другой, яны пайшлі па вёсцы выстаўляць адна адну перад людзьмі...». Часам якая-небудзь з кабет, «пераступіўшы ўсякія граніцы жаночага ўшанавання, адпускала штось вельмі жыццёвае і сакавітае» [21, с. 802].

Значны мастацкі эфект абумоўлены выкарыстаннем у маўленні герояў малых фальклорных жанраў, у прыватнасці прыказак-кленічаў. Паказальны ў гэтых адносінах вобраз Тадоры Верамейчыкавай (К. Крапіва, «Мядзведзічы»). У зносінах з сямейнікамі яна заўзята выкарыстоўвае кленічы. Калі свекрыві падалося, што Зося не так намяшала парсюку, то яна пажадала, каб той «мазгі ў галаве перамяшаліся». Дрэнна выпаласкала свіную ражку — «няхай цябе нечага ўжо з гэтага свету спалошча. Робіць па канец рук, каб табе ў грудзях рабіла … Толькі з кубельца дык ты б цягала, каб табе кішкі ды вантробы выцягнула». З вуснаў гераіні прыказка-кленіч гучыць як яе самахарактарыстыка, «прыём самараскрыцця праз уласнае слова» [28, с. 148]. Такая некіруемая агрэсія правакуе аналагічныя адносіны ў адказ, нават у цярплівай і прыветнай Зосі: «Няхай і з цябе выцягне, ведзьма старая. …На чорта мне твой кубелец, задушыся ты ім сама» [28, с. 167-168].

Другая гераіня рамана, сляпая Марыська, «сама нікога іначай не назаве, як толькі ласачкаю… Нават калі і склясці ёй каго давядзецца, дык і кленічы гэтыя ласкавыя… “А мае ж вы дзетачкі, а няхай жа бог міленькі дасць, каб мая долечка спаткала вас у маладым веку, каб вы на яснае сонейка не зірнулі, каб вы таткі і мамкі не ўбачылі”» [28, с. 225]. Думаецца, гэта сродак раскрыцця «дыялектыкі душы» гераіні пры дапамозе «святлаценяў»: чалавечая дабрата можа быць трошачкі

«перакошана» хітрынкай, а зло «некаторымі сваімі гранямі можа выпраменьваць даволі прымальную павучальнасць ці… пэўную іскарку чалавечнасці» [29, с. 128].

Важнае месца ў структуры вобраза літаратурнага героя займаюць псіхалагічныя назіранні за ім аўтара і яго ж этычная ацэнка. Яны часта рэалізуюцца праз рэч, якая выступае ў якасці мастацкай дэталі. І калі ў літаратуры XIX стагоддзя мастацкая дэталь даследавалася з пазіцый строгай іерархіі: партрэт быў вышэй, чым пейзаж, пейзаж вышэй, чым інтэр’ер, — то «ў пачатку XX стагоддзя такая іерархія разбураецца, усякая дэталь-прадмет набывае важнасць і самакаштоўнасць» [29, с. 105]. Чалавек пазнаецца праз прадмет, які яму належыць, праз разуменне таго, якое значэнне ў жыцці чалавека мае той ці іншы прадмет (напрыклад, «незнашоныя боты» ў Андрука з аднайменнага апавядання Л. Калюгі).

Ва ўспамінах герояў, асабліва «пустадомкаў», выгнаннікаў, часта ўзнікае вобраз ежы, адбываецца своеасаблівая «сакралізацыя» яе, а таксама звязаных з ёй побытавых прадметаў ці з’яў. Як адзначалася ў папярэдніх раздзелах, гэта, напрыклад, «аднаасобніцкая» каўбаса ў аповесці Я. Коласа «Адшчапенец» ці пахучая скурка ад яе ў рамане Ядвігіна Ш. «Золата», ці «даматурскі» дым айчыны з выгнанніцкіх твораў Л. Калюгі, які «ўкачаўся» ў нешта смачнае і пахучае, ці бохан хлеба, пакладзены шчодрай рукой мачыхі (і гэта не аксюмаран!) у торбу яго ж аўтабіяграфічнаму герою Арсеню Пакумейку.

Важным элементам вобраза, формай адлюстравання асобы героя выступае і інтэр’ер. У чыстай палавіне Гвардыянавай хаты (М. Зарэцкі, «Вязьмо») «сабраны ўвесь бляск» яго багацця і культуры. Сярод мэблі — прадметы «розных гатункаў і рознае вартасці… Усё стаіць у дасканалым парадку, які дужа цешыць гаспадара і якім гаспадар дужа ганарыцца», часта філасофствуючы пра тое, «што не кожны чалавек… жыццё сабе чыста наладзіць, што не кожнаму… дадзена на гэта сіла і здольнасць» [10, с. 135-136].

Партрэт, інтэр’ер і пейзаж — апасродкаваныя спосабы адлюстравання чалавека ў мастацкім тэксце [29, с. 105]. У адным з эпізодаў трылогіі «На ростанях» элементы кожнай з гэтых

форм можна ўбачыць у апісанні цёмных вокнаў Лабановічавага жытла. Ядвіся, якая збіраецца ранкам ад’язджаць, «зірнула на вокны кватэры настаўніка… Як смутна і тужліва пазіраюць гэтыя шкляныя вочы пустой і мёртвай кватэры! І дарэмна гэта малады бліскучы месячык стараецца ажывіць пагаслыя вочы: яны свецяцца, а жыцця няма» [21, с. 865].

У сучаснай мастацкай практыцы культура партрэтнай характарыстыкі надзвычай ускладнілася, «“вытанчылася”, удасканалілася» [30, с. 184]. Вытокі гэтага працэсу заўважны ўжо ў прозе першай трэці ХХ стагоддзя. Пісьменнік, разгортваючы дзеянне, спачатку нібыта рыхтуецца асобнымі рысамі, каб потым стварыць поўнае і выразнае партрэтнае аблічча героя ў самы ўдалы момант яго раскрыцця, калі ён, паводле Дастаеўскага, «бывае “больш за ўсё на сябе падобны”» [30, с. 184]. Партрэтная характарыстыка можа фіксаваць самыя няўлоўныя асабовыя праявы чалавека, яго разнастайныя «ўнутраныя жэсты».

У. Проп заўважае, што твар чалавека можа быць камічным надзвычай разнастайна, і толькі вочы не могуць быць смешнымі — яны люстра чалавечай душы. Злыя вочы, як выяўленне гэтай душы, не смешныя, а выклікаюць непрыязнасць. Могуць быць смешнымі, бадай, маленькія свіныя вочкі — адсутнасцю выразу ў іх — або вочкі масляністыя [31, с. 35]. Затое нос, як сродак выяўлення чыста фізічных функцый, часта робіцца прадметам і сродкам камізму. У прыватнасці, гэта заўважна ў творах Я. Коласа. Так, нос Янкі Тукалы «нагадваў рыльца чайніка», і Лабановіч называў яго «імбрычак» [21, с. 1058]. Памочнік пісара (апавяданне «Пісаравы імяніны») меў нос «заўсёды чырвоны, як бурак», што выдавала «яго шчырую дружбу з манаполькаю» [6, с. 116]. Партрэт традыцыйна служыць мэце індывідуалізацыі героя. Імкненне да сацыялізацыі, уласцівае героям прозы першай трэці ХХ стагоддзя, часта вызначае іх знешнюю і асабовую абязлічанасць. Бадай, беспрэцэдэнтна дасканалай абагульненай партрэтнай характарыстыкай рэвалюцыянера з’яўляецца тая, якую даў А. Платонаў аднаму з галоўных герояў рамана «Чэвенгур» Капёнкіну. З прычыны адметнасці аўтарскага маўлення мы падаем яе на мове арыгіналу: «Копенкин сумрачно задумался.

Его международное лицо не выражало сейчас никакого чувства, кроме того, нельзя было представить его происхождения — был ли он из батраков или из профессоров, — черты его личности уже стерлись о революцию» [32, с. 111]. М. Бахцін удакладняе, што ў славеснай творчасці ўвогуле не існуе, ды і немагчымая чыста жывапісная завершанасць знешнасці, бо яна сплецена з іншымі момантамі цэльнага чалавека і паўстае як сукупнасць усіх экспрэсіўных, «гаваркіх» момантаў чалавечага цела. Важным пытаннем з'яўляецца тое, як герой перажывае сваю ўласную знешнасць і знешнасць іншых, у якім плане перажывання ляжыць яе эстэтычная каштоўнасць [33]. У гэтым плане актуальна патрабаванне аднаго з герояў Ф. Дастаеўскага (раман «Д'яблы»): «Сочините вашу физиономию» [34, с. 364]. Вось як зрабіў гэта Самсон Самасуй: «Я выцягнуўся і стаяў перад дзяўчынай, высокі, уважысты, з свежым мужным (праўда, карпаносым) тварам» [35, с. 13].

Своеасаблівым паказчыкам сацыяльнай значнасці героя і яго духоўных вартасцей выступае такая партрэтная дэталь, як барада. Гэта яскрава відаць на прыкладзе Міхала Тварыцкага (раман «Трэцяе пакаленне»). Але ў прозе першай трэці ХХ стагоддзя не рэдкія выпадкі таго, што яна служыць і сродкам сацыяльнай мімікрыі. Паказу гэтага М. Чарот прысвячае сваё апавяданне «Чалавек без барады». Значную частку зместу твора складае аповед «чалавека з барадою» пра былога земскага начальніка — «чалавека, які цяпер быў без барады». Лейтматыў гэтага аповеду наступны: «А што значыць барада? Запусціў — ніхто не пазнае… Нават тыя сяляне, якіх па шмат разоў судзіў — не пазнаюць» [36, с. 32-33].

У творах беларускай літаратуры можна сустрэць арыгінальныя мастацкія мадэлі рэдунданцыі (гэта паўтор ці ўзмацненне сігналу або паведамлення, якое можа быць падмацавана тонам голасу, мімікай ці жэстамі). Асабліва багатая на такія скарбы проза К. Чорнага, выдатнага мастака-псіхолага і філосафа-гуманіста, чуйнага да ўсіх рухаў чалавечай асобы. Нельга пакінуць без увагі маўленне і паводзіны чалавека, у якога, напрыклад, «рысы аблічча ляжалі дзіўна, упоперак» [22, с. 82],

і не імкнуцца разгадаць загадку яго асобы. Тое, што герой «зазначыў з горкім крыкам усіх рысаў твару свайго» [22, с. 35], наўрад ці варта падвяргаць сумненню. Па-мастацку ўвасобіў некаторыя спосабы рэдунданцыі і Л. Калюга. Стары Мотуз у аповесці «Ні госць ні гаспадар» «глядзіць на сына, што грош дае» [37, с. 131]. На Пётру Хвалісінага, які надта ахвочы да кнігі, маці часам «гляне, як падатак за пабочны заработак аддаючы» [37, с. 144]. Бладзік Мотуз «…рукамі гаворцы сваёй памагае. Бізунамі яны ў яго не вісяць» [37, с. 163]. Селянін, па мянушцы «Леў Талстой» (З. Бядуля, «Язэп Крушынскі»), у значнай ступені герой-рэзанёр, недзе чытаў, што на твары чалавека бывае асаблівая «мімрыка» (міміка). Так, у маладога агранома на сходзе «мімрыка» то сур’ёзная, нібы ён прабуе смак новай стравы і хоча сказаць, што солі не хапае, то вельмі выразная «мімрыка» страху, то яна, як стрэлкі на гадзінніку, паказала новую думку, то зусім простая, як літара «а». Ведучы пратакол сходу, «Леў Талстой» наўмысна паставіў у ім два рады кропак, як малюнак аграномаўскай «мімрыкі» [38, с. 278-279].

Знешні выгляд чалавека таксама ў пэўнай ступені «з’яўляецца… відам невербальнай камунікацыі… уплывае на яго асабістыя і грамадскія сувязі. Умоўнасці адзення і знешняга выгляду дакладна адлюстроўваюць грамадскае становішча чалавека…» [39, с. 82]. Натуральна, што ў многіх літаратурных героях «эпохі рубяжа» выяўляецца няпростая ў гэтых адносінах карціна. Гады грамадзянскай вайны і разрухі паклалі самы непасрэдны адбітак на рэальнага чалавека і сродкі паказу яго знешнасці ў мастацкім творы, разбурыўшы перакананне ў тым, што «відаць пана па халявах». Л. Калюга пісаў, што ў 1923 годзе, які «яшчэ з самымі галоднымі гадамі плеч-поплеч стаяў, калі горад спрадаваў усё, што меў, за пуд мукі на вёску», цяжка было пазнаць чалавека «з адзежы». Калі ж «крыху палягчэла, насілі хто што зарваў і што ў каго засталося. Што мог гаварыць кароценькі, падношаны ўжо кажушок… тое, што прыезны на вясну не вельмі спадзяваўся. Што ён з горада і інтэлігентны, відаць, чалавек…» [13, с. 473]. У апавяданні Я. Коласа «Пракурор» гардэроб Міхайлы Іванавіча становіцца «вобразам-сімвалам

баласту» [9, с. 25] таго сацыяльнага карабля, які знікае ў бурлівых хвалях новага часу. Чытачу перадаецца пісьменніцкая ўвага да таго, што і пінжак, і сурдут, і камізэлька — не проста рэчы, а праявы духоўнага станаўлення жыцця, тая матэрыяльная неабходнасць, з якой чалавек робіцца чалавекам, асобай. Шмат хрэстаматыйна вядомых «прычындалаў» ёсць у Самсона Самасуя. Вышэйзгаданыя «ўмоўнасці адзення» ўплываюць і на паводзіны чалавека, «асабліва на ўзаемаадносіны паміж незнаёмымі людзьмі» [39, с. 82]. Гэта таксама паспяхова ўлічваецца, да прыкладу, тым жа Самасуем. Так, едучы ў сельсавет праводзіць сход, ён «папрасцей апрануўся, уздзеў на плечы зацухмолены фрэнчык імперыялістычнай эпохі і гэткай самай даўнасці галіфэ. Апошнія, безумоўна, не маглі выклікаць абурэнне сялянскіх мас, бо былі верхам пралетарскай моды, урбанізавалі, так сказаць, вёску» [35, с. 87]. Красамоўнай дэталлю знешнасці ў шэрагу выпадкаў з'яўляецца фрэнч. Ён не толькі прэзентуе ўнутраную сутнасць чалавека «ў футляры», а робіцца ў літаратуры сімвалам аўтарытарнай улады (як у мележаўскага Башлыкова). Гэтыя дадатковыя канатацыі фрэнч пачынае набываць ужо ў прозе «эпохі рубяжа», у тым ліку ў сувязі з традыцыйнай сімволікай ветру і хваробы (Л. Калюга): «…у тыя гады… павее не з узгодненага боку… і пакуль той флюс — так ухіліць у нешта небяспечнае» [13, с. 453]. Ад падобных хвароб і гарантаваў бяспеку фрэнч. Самым жа «гарантаваным» матэрыялам для верхняй вопраткі на той час выступала скура, а фасонам — «тужурка» або «жакетка».

Важную ролю ў паэтыцы прозы першай трэці XX стагоддзя адыгрывае сімволіка колераў. Белы колер у беларускай культуры лічыцца этнадыферэнцыруючым. Звыкла было для ўсякага селяніна, як і для «багатыра» Заблоцкага, «у лапці белыя, чыстыя анучы абуваць. І так ён любіў белую адзежу», але не крамную, а са свайго палатна. Калі аднойчы павёз Савосту на лекцыі, «гарадскія вучні дзівіліся з яго белых строяў» [37, с. 259].

Адным з асноўных спосабаў тыпізацыі выступае імя літаратурнага героя. Надзвычай выразную эстэтычную функцыю маюць прэцэдэнтныя антрапонімы, у тым ліку біблейскага

паходжання, «гаваркія» прозвішчы (Невядомскія, Боханы, Сітнюкі). У шэрагу выпадкаў антрапонімы і тапонімы ўтвараюць сэнсава-эмацыянальнае адзінства. Пра гэта, напрыклад, у Л. Калюгі сведчаць канцэпцыя вобраза Дзяргая з Шылавіч, а таксама Грукаціцкая воласць, з якой «паляцелі ў халодны вырай» Невядомскія [13, с. 454]. Герой Ц. Гартнага («Сымонка-інжынер») жыве ў мястэчку Ступа, якое ў вайну шмат разоў «пераходзіла з рук у рукі» [11, с. 209].

Падабенства мастацкіх онімаў да рэальных можа азначаць, што для пісьменніка іх вымышленыя носьбіты асацыіраваліся з рэальнай гістарычнай асобай. Досыць распаўсюджаны мастацкі прыём перайменавання, пераканцэпціравання. Калі прозвішча ўтворана ад назвы пэўнай анталагічнай дэталі, то можа спалучаць у сабе ўласцівасці мастацкай дэталі і сімвала. Стымулюе да развагі прозвішча Мотуз. Думаецца, гукавое падабенства гэтага оніма з канкрэтнай назвай рэчавага свету суправаджаецца і празрыстымі сэнсавымі сувязямі. Матуз — «вяровачка, аборка, тасьма для завязак» [40, с. 337]. Характарызуючы аўтарскі выбар імёнаў як спосаб тыпізацыі ў прозе Ц. Гартнага, І. Чыгрын у свой час адзначаў, што прозвішчы тыпу Гузік, Грэбень, Бераг, Вілы азначалі жаданне пісьменніка падкрэсліць «выхад на шырокую гістарычную арэну чалавека з самых што ні на ёсць сацыяльных нізоў, узвялічыць гэтага чалавека» [69, с. 383]. У першай частцы гэтае сцвярджэнне спраўджваецца і адносна Мотуза. Аднак усё ж Мотуз не Гузік! Натуральны стан гузіка — быць прышытым. Гэтая думка праходзіць у творах М. Лынькова і М. Зарэцкага. Хоць гузік і «…невялічкая справа, а павінен… сваё месца мець…» [38, с. 9]. Так і чалавек: «Ён тады добра сябе адчувае, калі да чаго-небудзь прышыты» [10, с. 167]. Уласцівасці матуза — або матляцца, або быць завязаным. Першая з іх адбілася ў аўтарскай характарыстыцы «ні госць ні гаспадар». Мотуз, зыходзячы з этымалогіі адпаведнага назоўніка, да новай справы «прывязаны». Аднак колькі вяровачцы ні віцца, а канец будзе. З. Драздова слушна сцвярджае: пазней такія «добра зарэкамендуюць сябе ў… камандна-адміністрацыйнай сістэме, хоць, магчыма, і самі стануць яе ахвярамі» [4, с. 92].

І. Бродскі пісаў, што ў працэсе даследавання важна не трапіць «у пастку ўласных канцэптуальных і аналітычных навыкаў… тым самым пазбаўляючы ўласную свядомасць выгод інтуітыўнага спасціжэння. Бо, пры ўсёй іх прыгажосці, асобныя канцэпцыі заўжды азначаюць звужэнне значэння, абразанне матузоў, якія матляюцца. У той час як у фенаменальным свеце ўся справа ў гэтых матузах, бо яны пераплятаюцца» [41, с. 336]. Мы маем на ўвазе тыя разнастайныя «счапленні» літаратурных з’яў, якія могуць выступаць аб’ектам параўнальнага літаратуразнаўства. Падобным «матузом» для нас і выступіла «гаваркое» прозвішча Мотуз. Я. Лецка, характарызуючы гэтага героя, адзначаў, што вобраз Мотуза «свойскі, жывы і натуральны» [13, с. 18], ідэалагічнае не заглушыла ў ім свайго, прыроднага. Гэтую «свойскасць» падкрэслівае назва Хатніцкай ячэйкі ў аповесці «Ні госць ні гаспадар». Тапонімы ў творах вялікай і малой эпічнай формы канструююцца адпаведна аўтарскай задуме і маюць больш ці менш празрыстую сімволіку. Яскравы ўзор — «Камароўская хроніка» М. Гарэцкага.

Пытанне сімволікі ў прозе першай трэці XX стагоддзя ўвогуле вартае асобнага грунтоўнага даследавання. Мы ж спынімся на асобных пазіцыях гэтай цікавай і значнай праблемы. Кожная эпоха пазначана пэўнымі сацыяльнымі канфліктамі і супярэчнасцямі, сваімі марамі пра роўнасць і братэрства, сваімі войнамі — вызваленчымі і захопніцкімі, — сваімі рэвалюцыйнымі памкненнямі. Творца заўсёды належыць і свайму часу, і нашчадкам. Ён імкнецца вылучыць з плыні часу вечныя пытанні. «Эпоха рубяжа» пацвярджае выснову, што чалавек — «жывы абломак у бурнай плыні часу» [42, с. 9]. Яднанне з часам перайшло ў супраціўленне яму [43, с. 36]. На гэтым этапе актыўна пераасэнсоўваюцца вобразы ракі, плыні, віру, хваль. Водная плынь у яе розных якасцях робіцца ўніверсальным сімвалам. Плынь — гэта своеасаблівы хранатоп: і вобраз часу, і вобраз прасторы. Як слушна заўважае І. Шаладонаў, «“дылемы-сэнсавобразы” віру быццям выступаюць у творчым мысленні ў самых розных культурных формах — міфалагічнай, філасофскай, псіхалагічнай. Усюды за гэтымі вобразамі стаяць

разбуральныя першакрыніцы, якія захопліваюць чалавека ў бездань катастрафічнага распаду» [9, с. 106-107]. Г. Лебон у сваёй працы «Псіхалогія народаў і мас» пісаў: «Як рака, што выйшла з берагоў і якую не ў стане ўтрымаць ніякая плаціна, ідэя працягвае сваю спусташальную, велічную і страшную плынь» [44]. Кожны мог апынуцца ў сітуацыі, падобнай да той, у якую трапіў Коласаў «балаховец»: «закруціўся, як трэска ў паравале, і не да таго берага прыстаў» [21, с. 346]. А. Блок характарызаваў рэвалюцыю як бурлівую плынь, што імкнецца, «…даломваючы плаціны, абвальваючы лішнія кавалкі берагоў», не абяцаючы здзяйснення мар, нават самых высакародных. «Рэвалюцыя <…> лёгка нявечыць у сваім віры годнага; яна часта выносіць на сушу нягоднікаў, але гэта… не змяняе ні агульнага напрамку плыні, ні яе грознага і аглушальнага гулу, які ўсё роўна заўжды — аб вялікім…» [45]. Падобнае дыялектычнае разуменне працякання гістарычнага часу выявіў Ц. Гартны ў рамане «Сокі цаліны»: «Адлівы-прылівы. Аднак і ўзровень» [46, с. 478]. Сімволіка плыні датычыць найперш кардынальных гістарычных падзей. К. Чорны («Сястра») стварыў яскравае аблічча эпохі: «Моцныя ўстанаўленні плылі, як бурная рака… несучы на сабе і ў сабе ўсё ахвачанае і поўнае сэнсам. Выкідаючы сёе-тое то на цвёрдыя, то на мяккія і брудныя берагі. Швыраючы наперад і нічога не кідаючы назад» [22, с. 31]. Сімвалічны характар набываюць практычна ўсе выяўленчыя сродкі, звязаныя з вобразам плыні. Так, беларускае мястэчка Ступа трапіла ў 1915 годзе «ў вадакрут вайны» [10, с. 209]. Войска ішло на фронт «як вада ў рацэ…» [11, с. 508]. Вобразы воднай плыні асвойваліся творцамі і ў мэтах стварэння мастацкай канцэпцыі асобы. Асваенне новай рэальнасці належыць сферы псіхічнага, і гэта аб'ектыўна абумовіла псіхалагізм беларускай прозы «эпохі рубяжа». Псіхааналіз не проста зрабіўся пераканаўчым абгрунтаваннем дзеяння, а адкрыў шлях «унутранага, а таму больш глыбокага даследавання характару, адкрываючы новыя падыходы да рэчаіснасці, будуючы раней невядомыя мадэлі для яе даследавання» [30, с. 186]. Выкарыстанне псіхалагізму як спосабу выяўлення

чалавечай псіхікі суправаджалася распрацоўкай шэрагу яго прыёмаў (споведзь, унутраны маналог герояў). Праз адметнасць няўласна-простай мовы адбылося, як «прымірэнне ў знешняй форме» [30, с. 190], спалучэнне псіхааналізу з аб’ектыўным эпічным пачаткам. Псіхалагізм у беларускай мастацкай прозе, як адзначае А. Яскевіч, складваўся пад уплывам І. Буніна, Ф. Дастаеўскага, Л. Талстога, А. Чэхава, а таксама прагрэсіўнай еўрапейскай літаратуры XIX і XX стагоддзяў. Пры гэтым найбольшае ўздзеянне аказалі на нацыянальную мастацкую традыцыю менавіта талстоўскія дасягненні ў раскрыцці ўнутранага свету асобы пры адначасовым шырокім эпічным, аб’ектыўным адлюстраванні. У Л. Талстога сімволіка плыні звязана звязана не толькі з успрыманнем і асэнсаваннем аб’ектыўнай хады падзей, а і з суб’ектнасцю. Ён пісаў: «Адзін з самых звычайных і распаўсюджаных забабонаў той, што… бывае чалавек добры, злы, разумны, дурны, энергічны, апатычны і г. д. <…> …Будзе няпраўдай, калі мы скажам пра аднаго чалавека, што ён добры ці разумны, а пра другога, што ён злы ці дурны… Людзі як рэкі: вада ва ўсіх аднакая і ўсюды адна і тая ж, але кожная рака бывае то вузкая, то імклівая, то шырокая, то чыстая, то халодная, то мутная, то цёплая. Так і людзі. Кожны чалавек носіць у сабе зачаткі ўсіх якасцей людскіх і часам выяўляе адны, часам другія і бывае часта зусім непадобны на сябе, застаючыся, між тым, усё адным і самім сабою» [68, с. 204-205]. Паводле М. Зарэцкага, «чалавек — гэта вір. Глыбокі і цёмны, дна якога не ўбачыць. Не ўбачыць і наогул таго, што дзеецца там, чым жыве таемная глыб гэтага віру. <…> О, каб пранікнуць туды! Каб разгарнуць гэты вір і ўбачыць усё… да самага дна… Мо б бліснулі… ясныя перлы? А мо там — глей адзін, ціна, пясок?..» [47, с. 357]. Аналізуючы вобразы моладзі ў прозе Л. Калюгі, Я. Лецка канстатуе, што найбольш «безаглядна-апантаныя, нецярплівыя і нецярпімыя да іншых людзі імкліва паўсплывалі на паверхню ў крывава-трагічных вірах наступнага дзесяцігоддзя» [13, с. 18], робячыся зброяй у чужых руках. І ўжо не ад іх волі залежала, ці быць катамі, ці стаць ахвярамі ў гэтым драматычным часе.

Адна з важных сацыяльна-эстэтычных праблем першай трэці XX стагоддзя — псіхалогія натоўпу, апантанага якой-небудзь ідэяй. Ролю сацыяльнай сувязі ў ім выконвае гнеў, а сутнасць калектывізму зводзіцца да ажыццяўлення рэпрэсій над іншадумцамі. «Такая група пазбаўляе аблічча, бо падхоплена плынню калектыўнага вар'яцтва» [44]. Пагрозлівая сутнасць натоўпу выяўляецца, у прыватнасці, М. Зарэцкім («Сцежкі-дарожкі») і М. Гарэцкім («Дзве душы»). У аповесці М. Гарэцкага пагрозлівасць узмацняецца яшчэ і музычным матывам (у прамым і літаратуразнаўчым сэнсе слова). «Чорны мурашнік людзей з чырвонымі штандарамі, з грознымі напісамі рынуў на вуліцы. …Гукі марша ўсё дужэлі і бальней хапалі за душу засмучона-паважным, накованым» [24, с. 109]. Сімвал плыні інтэрпрэтуецца і ў кантэксце эстэтычных пошукаў прозы 20-х—30-х гадоў. Паводле М. Валошына, творчы рытм — гэта мерны рух весляра супраць «ракі часоў», а папулярнае ўлоўліванне «рытму сучаснасці» ёсць «не болей як адзін з відаў маладушнага прыстасавання да незразумелых і жудасных катаклізмаў, пасіўная аддача сябе плыні часу, якая заўсёды адносіць назад». А «каб убачыць бягучую сучаснасць у сувязі з агульнай плынню гісторыі, трэба здолець адысці ад яе на вядомую адлегласць» [48, с. 457]. Справядліва-іранічна пра стан творцы ў эпоху вульгарызацыі выказаўся Л. Калюга. «Спрытнасць патрэбна ва ўсім. Трэба быць лёгкім, каб не пайсці на дно ў кручаным нашым віры… рухавым, каб кожны момант у найзграбнейшай паставе цябе бачылі на паверхні. …Плуг — не начынне паэта, які ў найзграбнейшых паставах трымаецца над кручаным вірам» [13, с. 117].

«Эпоха рубяжа» актуалізавала таксама сімвалы сцюжы, якой закончылася, паводле выразу Б. Пільняка, «завейная рамантыка рэвалюцыі» [49], і халоднага выраю. Звяртае на сябе ўвагу творчае пераасэнсаванне ў канкрэтных гістарычных умовах прэцэдэнтных — біблейскіх і фальклорных — сімвалаў. Так, у разнастайных кантэкстах прадстаўлены сімвалічны вобраз травы. Набываючы паўтаральны характар, ён робіцца адным з яскравых мастацкіх паказчыкаў эпохі. «Ваця Браніславец

амаль фізічна адчуваў бязлітасную цвёрдасць каменняў і цэглы і сілу жалеза і нават нямоцнага шкла. І побач таксама вятры, пахучыя мяккай зямлёю і лебядою» [22, с. 31]. Яркай дэталлю выступаюць у К. Чорнага «маленькія кавалачкі бульбяных засеваў», якія стараліся пярэсціць «цвёрды выгляд індустрыялізацыі» [22, с. 69]. Гэта адна з адчайных спроб «травы» супраціўляцца таму, што «грубы і бесцырымонны Час крышыць і плюшчыць земляныя вёрсты» [50, с. 205].

Выразныя сімвалы-дэталі ўвасабляюць ломку звыклых устанаўленняў, ранейшых поглядаў: з «гукам “к-крах”… ламалася дошка, якую герой Я. Коласа, былы пракурор, палахліва краў для таго, каб сагрэць сваю кватэру» [9, с. 44].

У працэсе супастаўлення сімвалаў, скарыстаных у розных мастацкіх тэкстах, відавочны не толькі своеасаблівы «дыялог» пісьменнікаў-сучаснікаў, але і міжчасавы дыялог творцаў (З. Бядуля, К. Чорны, Б. Пастарнак). У гэтым пераконвае вобраз лячэбніцы і сумежныя з ім паказчыкі месца і часу. Надзвычай глыбокай метафарай паўстае ў рамане К. Чорнага «Сястра» бальнічны двор, з яго мурамі і прыбудоўкамі. «Нізкая трупарня», якая здавалася нязначнай і закінутай, была неабходнай і вялікай прыналежнасцю, бо тут «…найбольш вырастала індывідуальнасць чалавека, вялікае змаганне асобы не пакінуць існаваць сярод іншых асобаў». Але «і сціралася яна, з’явіўшыся матэрыялам» [22, с. 75]. Паводле Г. Гадамера, кожны раз, «калі гісторыя надзявае боты-скараходы», інтарэсы членаў грамадства ўступаюць у супярэчнасць, а камунікацыя паміж іх ускладняецца як між душэўнахворых. Лячэнне заключаецца ў тым, каб «наноў увесці хворага ў разумеючую агульнасць соцыуму» [19, с. 319-320], на што трапна ўказаў З. Бядуля («Язэп Крушынскі»): «Павезлі ў бальніцу Драчыка, а ў лячэбніцу чалавечых характараў... авечак у воўчых скурах» [51, с. 47]. У рамане «Доктар Жывага» Б. Пастарнак таксама апелюе да матыву «хваробы навейшага часу». На думку пісьменніка, яна мае прычыны маральнага парадку, бо «ад пераважнай большасці патрабуюць пастаяннай, уведзенай у сістэму крывадушнасці», а без наступстваў для здароўя «нельга дзень пры дні выяўляць сябе адваротна таму,

што адчуваеш, распінацца перад тым, чаго не любіш, радавацца таму, што прыносіць табе няшчасце…». Душу «нельга бясконца і беспакарана гвалтаваць» [52, с. 362].

Надзвычай багатая ў прозе першай трэці XX стагоддзя метафарызацыя вобразаў часу, які ў эстэтычнай рэальнасці часта мысліцца як асоба. Мастацкі час — неад’емная адзнака мастацкай матэрыі твора. О. Шпенглеру належыць афарыстычны выраз «Час — гэта мы» [49, с. 278]. А. Шапенгаўэр лічыў, што час — «справядлівы, высакародны чалавек» [53, с. 250]. Буйным майстрам у галіне метафарызацыі часу паказаў сябе М. Булгакаў у рамане «Белая гвардыя», пацвердзіўшы думку аб тым, што «бясколерная мова аперыруе паняццямі, а каларытная — зрокавымі вобразамі» [31, с. 107]: «на лице Елены в три часа дня стрелки показывали самый низкий и угнетённый час жизни — половину шестого»; «лицо Анюты, хлопочущей в… смятении у жаркой плиты, всё явственней показывало без двадцати пяти пять — час угнетения и печали» [54, с. 174]; «На сером лице Лариосика стрелки показывали в три часа дня высший подъём и силу — двенадцать часов…» [54, с. 175]. Дз. Ліхачоў адзначаў, што «Мастацкі твор робіць… суб’ектыўнае ўспрыманне часу адной з форм паказу рэчаіснасці» [15, с. 114]. У рамане Я. Замяціна «Мы» герой так ўбачыў вобраз часу: «вялізны цыферблат на вяршыні вежы — гэта быў твар: схіліўся з-за воблакаў і, сплёўваючы ўніз секунды, абыякава чакаў» [55, с. 390]. Выраз, што сведчыць пра няўвагу шчаслівых да працякання часу, даволі банальны. Аднак цяжка спрачацца і з тым, што менавіта ў банальных выразах бываюць зашыфраваны самыя значныя для людзей анталагічныя і быццёвыя каштоўнасці. Л. Калюга («Пустадомкі») ідзе «ад зваротнага», апавядаючы, што гадзіннік у Невядомскіх на сцяне «целяпаўся… адно дзеля прыклёпу. Жылі яны на цень глядзя. <…> Гарадскі Невядомчык заўважыў, што ў вясковых бацькоў больш тыдня, як каляндар не адрываны» [13, с. 451]. Калі Невядомскіх прызначылі да высылкі, а Даніла заспяшаўся назад у горад, то «бацькі яшчэ некалькі, але зусім адменных дзён пражылі ў сваёй дамоўцы. І ў тым нязвыклым жыцці каляндар займаў непамернае месца.

Ужо з календаром акуратныя былі Невядомскія, бо вельмі ж кароткі мелі тэрмін. А пасля яго Даніла атрымаў ад брата паштоўку з неязджалае даўней станцыі» [13, с. 454]. Праз дэталі штодзённага чалавечага побыту малады празаік па-майстэрску канструюе выключныя па сіле ўздзеяння экзістэнцыйныя метафары вобразаў трагічнага часу, «халоднага выраю». Цяжка не пагадзіцца з К. Крапівой у вызначэнні дыялектычнай сувязі паміж чалавекам і часам, які выяўляе не толькі працягласць зямнога існавання чалавека, а і спосаб перажывання ім свету. «Адзін, да прыкладу, у свой час быў вялікім чалавекам, а ў нашы часы нічога не варт. Другі стаў бы вялікім чалавекам, але ён не мае часу, каб заняцца сваёю вялікаю справаю. Адзін не мае часу носа ўцерці за работаю, а другі ные ад таго, што не ведае, куды яму дзець лішні час» [28, с. 33].

Асобныя элементы паэтыкі беларускай прозы можна лічыць здабыткам мастакоўскай інтуіцыі, плёнам асацыятыўнага мыслення. У рамане А. Салжаніцына «Ракавы корпус» ёсць згадка пра вучэнне Ф. Бэкана аб ідалах: людзі не схільны жыць чыстым вопытам, ім прасцей забрудзіць яго забабонамі, якія і ёсць ідалы — «ідалы пячоры, ідалы тэатра, ідалы рынку». Услед за Бэканам Салжаніцын разважае наступным чынам: «“Ідалы тэатра” — гэта аўтарытэтныя чужыя меркаванні, якімі чалавек любіць кіравацца пры вытлумачэнні таго, чаго ён сам не перажыў (што натуральна для эпохі пабудовы грамадства, не ажыццёўленага дагэтуль у папярэднім людскім вопыце. — *А. Б.*) …А часам — што і сам перажыў, але зручней верыць не сабе… Яшчэ ідалы тэатра — гэта празмернасць у згодзе з довадамі навукі. Адным словам, гэта дабравольна прымаемыя памылкі іншых» [56, с. 294]. Не пазбеглі захаплення «ідаламі» і героі К. Чорнага. Усведамленне неўміручасці «ідалаў тэатра» адбілася ў наступных метафарах-сімвалах: «Мы ўсе жывём за кулісамі, і нават гаворым заўсёды аб сцэне» [22, с. 25]; «У тэатр папасці лёгка, за кулісы трудна»; «Шыльды для таго і існуюць на свеце, каб засляпляць сэнс саміх рэчаў» [22, с. 15].

Г. Бёль выказваў перакананне, што рэчаіснасць чытачу не дорыцца, яна патрабуе актыўнай увагі, бо «мы атрымліваем

толькі знакі, шыфры, коды…» [57, с. 681]. Са свайго боку, кожны творца «…мэтанакіравана ўздзейнічае на суразмоўцу, імкнучыся выклікаць у яго патрэбную рэакцыю эмацыянальнага або рацыянальнага характару ў залежнасці ад апелявання да пачуццяў ці розуму адрасата» [58, с. 17]. У многіх прааналізаваных намі творах звяртае на сябе эмацыянальная ацэнка як паказчык узрушанасці. Эмоцыі вербалізуюцца ў адпаведнай лексіцы і ў інтанацыі, а на пісьме перадаюцца яшчэ і з дапамогай знакаў прыпынку, якія робяць пісьмовы тэкст больш матываваным, выразным, шчыльна звязваючы яго форму і змест. Паэтычны сінтаксіс мастацкай прозы першай трэці XX стагоддзя мае не толькі свае асаблівасці, а і нават выпадкі іх мастацкага абгрунтавання (Л. Калюга, «Пустадомкі»): «Правапіс прыпаручае клічніку радасць і здзіўленне. Вось тут аўтару й няспрытна, што няма дыферэнцыяцыі. Якім бы гэта клічнікам… каб толькі здзівіцца?..» [13, с. 114]. Клічнік — той знак прыпынку, які «дыскрэдытаваў» сябе ў экзальтаваныя 20-я і ў 30-я як гады вялікага эмацыянальнага напалу.

Удумлівы аналіз пунктуацыйных асаблівасцей твора дазваляе зразумець «іерогліфы» «вялікіх перажыванняў» (А. Талстой) пісьменніка. Аналіз тэкстаў пацвярджае таксама думку, што «ўжыванне спалучэнняў знакаў прыпынку часам з’яўляецца цалкам аўтарскай творчасцю» [58, с. 128]. Думаецца, у характарыстыцы «пунктуацыйных прыярытэтаў» героя Л. Калюгі адбіліся і аўтарскія перавагі. «З знакамі прыпынку ў вялікага пісьменніка былі надзвычай інтымныя стасункі. Працяжнікі любіў… а дужкі ненавідзеў: любіў падкрэсліваць, а не нашэптваць» [13, с. 459]. У празаічных творах, асабліва М. Лынькова і Л. Калюгі, заўважна актыўнае ўжыванне працяжніка, клічніка, а таксама шматкроп’я ў якасці паказчыка «паўз нерашучасці» (Л. Выгонная), аб’ектыўна абумоўленых у эпоху панавання вульгарнага сацыялагізму. Ідэйная скіраванасць твораў асобных пісьменнікаў часта не супадала з «генеральнай лініяй». Таму даследаванне некаторых мастацкіх тэкстаў пакідае ўражанне, што іх пунктуацыя ўступае ў супярэчнасць з лексічным значэннем выкарыстаных слоў — назіраецца несупадзенне сапраўднага намеру выказвання

і яго маўленчага выражэння. Гэта па прыродзе сваёй падобна на «неўсвядомленую заканамернасць» тэхнічных памылак друку ці агаворак. Агаворкі, «згодна з псіхааналізам З. Фрэйда, служаць праявай выцяснення — своеасаблівага ахоўнага механізму ўтрымання непрымальных думак і трывожных прадчуванняў па-за сферай свядомасці, які маскіруе жадаемае пад рэчаіснае. Але выцясненне ніколі не бывае поўным, таму вельмі часта стрыманыя пабуджэнні прабіваюцца на паверхню ў выглядзе ўскосных інверсій (іроній, падтэкстаў) альбо незнарочыстых агаворак як… непасрэднай індэксацыі рэчаіснасці» [59, с. 124], яе «шыфраў» і «кодаў». Мы схільны абгрунтоўваць гэтымі палажэннямі і пунктуацыйную адметнасць некаторых твораў мастацкай літаратуры 20—30-х гадоў, асабліва незакончаных. На сінтаксічным, як і на іншых узроўнях мастацкага тэксту, можна яскрава ўбачыць гуманістычную аўтарскую пазіцыю. У сваім рамане-антыўтопіі Я. Замяцін укладвае ў вусны галоўнага героя, носьбіта «цяжару непазбежнага шчасця» [55, с. 361], «філасофска-матэматычную» думку пра тое, што «невядомае варожа чалавеку, і homo sapiens — толькі тады чалавек у поўным сэнсе гэтага слова, калі ў яго граматыцы зусім няма пытальнікаў, а адны клічнікі, коскі і кропкі» [55, с. 385]. Многія творы поўныя ўнутранай страснасці: трывога, занепакоенасць «прарываюцца» па-за тэкстам дзякуючы «напружанасці сінтаксісу», якая ствараецца інверсіяй, адрывістымі лаканічнымі фразамі, асабліва частым ужываннем працяжнікаў, што дазваляе перадаць складанасць, неадназначнасць стану, настрою, характару. «Багацце жыцця выдае сябе праз багацце жэстаў, — пісаў Ф. Ніцшэ. — Трэба вучыцца адчуваць усё — даўжыню сказа, пунктуацыю, выбар слоў, паўзы, паслядоўнасць аргументаў — як жэсты» [27, с. 752]. Чытанне мастацкай прозы дае адчуць гэтае багацце жыцця ў сукупнасці ўсіх вышэйазначаных «жэстаў». Яе «мастацкі сінтаксіс шматадценкавы і шматзначны» [60, с. 198], як і свет герояў — «зменлівы, рознакалёрны, невычэрпна-новы» [58, с. 129], які, аднак, грунтуецца на родным, блізкім, незаменным.

Пра разнастайнасць мастацкіх тыпаў, якія ствараліся з самых першых крокаў беларускай прозы, сведчаць загалоўкі многіх

твораў: «Шчаслівая» і «Гаротная» Ядвігіна Ш., «Лішняя» Цёткі, «Няпросты чалавек» А. Мрыя, «Новыя людзі» К. Чорнага, «Трахім — штучны чалавек» і «Ні госць ні гаспадар» Л. Калюгі, «Адшчапенец» і «Балаховец» Я. Коласа, «Партызан» і «Дэзерцір» Я. Нёманскага і іншыя. Кожны твор з падобнай назвай бачыцца кампанентам метатэкста беларускай прозы гэтага перыяду, бо онім-загаловак абумоўлены аўтарскай увагай да «канкрэтнага чалавека, які ёсць першасны і самы непасрэдны мэтавы аб’ект любых сацыяльных змен, калі яны заяўляюць у сваіх праграмах гуманістычныя ідэалы і задачы» [9, с. 39]. К. Федзін адзначаў: «назва кнігі — гэта вынаходства» [60, с. 37], што мае дачыненне найперш да загалоўкаў-сімвалаў, якім з’яўляецца, напрыклад, назва рамана М. Зарэцкага «Сцежкі-дарожкі». Паводле Ж. Дэрыда, «сцежкі — яшчэ не праверaныя шляхі, ды і азначаны яны надзвычай схематычна, калі толькі пясок не паспеў засыпаць (і тым самым абазначыць) іх. Аднак ці не з’яўляецца нерасчышчаны шлях таксама і ўмовай *рашэння* ці *падзеі*, якія заключаюцца ў адкрыцці шляху, у яго (пера)ходзе і, такім чынам, *у выхадзе за яго межы*?» (курсіў аўтара. — *А. Б.*) [20, с. 222]. Аналіз жыццёвых шляхоў герояў рамана пераконвае ў дарэчнасці вызначаных асацыятыўна-сімвалічных сувязей. Назва аповесці Л. Калюгі «Дзе косці мелюць», з падзагалоўкам «Пра тое, як вясна-красна ў нашым краі», рэальна паходзіць ад назвы мясцовасці, упамянёнай у творы. «Дзе я толькі не быў!» — хваліўся школьны інспектар Вірута, які, вандруючы, пераканаўся ў думцы, «што няма лепшага краю над наш» [13, с. 481—483]. «А быў, дзе косці мелюць?» — спыталася адна з дасціпных калег, родам з мясцін, дзе была кашчарня. Вірута пасля інакш і не называў яе, як «дзяўчына Адтуль, Дзе Косці Мелюць» [13, с. 482]. Сацыякультурны кантэкст і вылучаная Л. Калюгам асабовая дамінанта героя дазваляюць убачыць у назве «Дзе косці мелюць» праекцыю лёсу Віруты, падобнага да аўтарскага, мастацкі маркёр дэгуманізацыі свету, варожага чалавеку, які, згодна з выразам Ж. Мано, жыве на краі гэтага свету, гэтак жа абыякавага да яго спадзяванняў, як і да яго пакут ці злачынстваў — «глухога да яго музыкі» [61].

У літаратуры першай трэці XX стагоддзя музыка, як заўважае В. Каваленка, «становіцца знакам рэвалюцыйнага светаадчування», натхняючы «пачуццёвую гатоўнасць змагацца за новае ў жыцці, што дакладна адпавядала духоўным магчымасцям грамадства 20-х гадоў. У апавяданнях М. Лынькова, як і ў ранняй творчасці М. Зарэцкага, К. Чорнага… музыка мае нейкае сакральнае значэнне ва ўнутраным свеце іхніх персанажаў» [1, с. 377]. Аўтары класічных твораў, напісаных у гэты перыяд, былі пастаўлены перад, здавалася б, невырашальнай мастацкай задачай: аб'яднаць такія розныя «танальнасці», як літаўры і скрыпкі. І тут было «вельмі лёгка пераступіць мяжу… Варта толькі парваць сувязі з класам, адарвацца ад жыцця, як адразу ж апынешся ў ролі няўмекі-музыкі, які, згубіўшы такт… імкнецца здагнаць таварышаў і сваёю, часам вясёлаю, але прарэзліваю скрыпкаю парушае агульную гармонію» [62, с. 426]. Матыў музыкі, аднак, схіляе не толькі да думкі пра рэвалюцыйнае сёння, але і пра спрадвечнае, агульначалавечае, пра тое, што і ад тваёй «флейты многае залежыць» [63, с. 260] у жыццёвым аркестры (К. Чорны, «Па дарозе»). Гукі музыкі над натоўпам (у творах М. Гарэцкага, М. Зарэцкага) насцярожваюць, служаць спосабам распальвання жарсцяў, наканоўваюць трагічнае будучае. У мастацкай прозе абранага намі перыяду ёсць арыгінальныя прыклады спалучэння матываў музыкі і хваробы (Я. Замяцін, «Мы»). Калі ў 48-ы раз быў абраны Дабрадзей, што шматкроць даказаў сваю непарушную мудрасць, знайшліся асобныя «ворагі шчасця», якія азмрочылі гэтую ўрачыстасць. Аўтар робіць выснову: «…улічваць іх галасы было б гэтак жа недарэчна, як палічыць за частку… гераічнай сімфоніі кашаль хворых, што трапілі ў канцэртную залу выпадкова» [55, с. 406].

Літаратура «эпохі рубяжа» па-новаму асэнсоўвала традыцыйны кампазіцыйны прыём — супастаўленне лёсаў двух братоў (С. Бірыла, Л. Калюга, Я. Нёманскі, К. Чорны, П. Галавач), часам у даволі нечаканым кантэксце. «Данілу цяпер першы блін мірна прыйшоўся, а некалі было колькі спрэчак з братам… аж маці мусіла на гэты конт устанавіць чаргу (дзень — аднаму, дзень — другому)». [13, с. 450]. Ва ўмовах рэвалюцыі і грамадзянскай

вайны высвятленне адносін паміж братамі выходзіць за традыцыйныя межы праблем маралі ці ўласнасці, а сама апазіцыя вызначае адметнасць канфлікту.

У прозе першай трэці XX стагоддзя разнастайныя канатацыі набывае вобраз ваўка. Спецыфіка механізма пераносу значэнняў кожным з аўтараў вызначае дамінаванне ў гэтым вобразе або першасна-архетыповага значэння гэтага сімвала, або нацыянальна-стэрэатыпнага («Кожнаму ваўку свой куст міл»), або індывідуальна-аўтарскага, абумоўленага асаблівасцямі не толькі творчай асобы пісьменніка, а і эпохі буйных грамадскіх узрушэнняў.

Ужо адзначалася распаўсюджанасць у прозе першай трэці XX стагоддзя матываў хваробы, слепаты, вар’яцтва. З матывам вар’яцтва звязваюцца глыбінныя філасофскія ідэі разумення прыроды асобы, адносін, катастрафічнасці быцця. Вар’яцтва нясе ідэю духоўнай адзіноты. Вылучаецца вар’яцтва пыхлівасці; вар’яцтва як распад свядомасці асобы; вар’яцтва безнадзейнай жарсці; вар’яцтва ў святле ідэй ізаляцыі і адчужэння (геній—натоўп). Тып такога вар’яцтва ацэньваецца з пазіцый непадобнасці, «дзіўнасці»; дзівакаватасці. Калі паводзіны чалавека не адпавядаюць нормам, прынятым у грамадстве, — ён ненармальны [64, с. 75]. Але большасць вобразаў гэтага раду пацвярджаюць спрадвечную выснову «За дурнем Бог».

У літаратуры XIX—XX стагоддзяў набываюць вялікую значнасць дыялогі і маналогі, бо яны надаюць тэксту асаблівую праўдзівасць і дакладнасць. Адрозніваюцца маналогі, «звернутыя» да суразмоўніка, і «самотныя», калі чалавек знаходзіцца ў складанай сітуацыі, ён унутрана адзінокі і скіраваны да сябе, яго ніхто не слухае і не ацэньвае. У такім выпадку пісьменнік аддае больш увагі погляду самога героя на сябе і рэчаіснасць. Самаўспрыманне, самасвядомасць, самаацэнка героя — матэрыял для аўтара, які і расстаўляе канчатковыя акцэнты. Герой — «саўдзельнік аўтара» ў рашэнні пастаўленых праблем [17, с. 150]. Але ацэнка і самаацэнка героя не заўсёды супадае з аўтарскай.

Характар самавызначэння ў слове робіцца маркіроўкай асобы, бо першая трэць XX стагоддзя можа быць вызначана як час стратэгій. Праз слова герой ажыццяўляе працэс асэнсавання

свайго сацыяльнага лёсу, часта асабістую біяграфію яму пакуль падмяняе выказванне, якое сведчыць пра здольнасць суб'екта да маўленчай дэманстрацыі сваёй асабовай значнасці (М. Лынькоў, «Над Бугам»).

Прозе перыяду войн і рэвалюцый уласцівы «сюжэт распазнавання»: ход дзеяння вядзе да ўсё большага размежавання супрацьлеглых лагераў, да выкрыцця схаваных ворагаў, якія карыстаюцца тонкай (ці не вельмі тонкай) мімікрыяй (М. Чарот «Чалавек без барады», М. Лынькоў «Апошні зверыядавец»).

Л. Калюга іранізуе: «Нікуды не вартая такая работа: пачынаць з надвор'я, з ветру, з дрэў, абсаджаных навокал дзеі. Але хто мне казаў, што я лепшы за іншых?..» [37, с. 9]. Прыкладна з тым жа пачуццём К. Чорны «выпраўляе» Антона Несцяровіча («Трэцяе пакаленне») слухаць шум ветру. Як бачым, часам пісьменнікі былі вымушаны «рабіць непатрэбнае апісанне прыроды» [65, с. 229], калі нейкая надзённая эстэтычная задача не паддавалася рашэнню. У адпаведнасці з ідэйна-мастацкай задумай канкрэтнага аўтара і асаблівасцямі ўзноўленага хранатопа пейзаж (вуліца) часта неэстэтычныя, непагадзь умешваецца ў жыццё людзей. Аднак па вялікім рахунку застаецца дзейсным наступнае жыццёвае і мастацкае крэда: «Прырода… умяшчальня і гарант спрадвечнага існавання свету з захаваннем жыццёвага аптымізму, якое гора людзі ні перажывалі б» [1, с. 395]. Таму паэтыка твораў у многім вызначана асаблівасцямі сялянскага светаўспрымання.

У шэрагу твораў (Я. Колас, «На ростанях»; К Чорны, «Сястра»; М. Лынькоў, «Андрэй Лятун», П. Галавач, «Праз гады») з'яўляюцца вобразы чыгункі, цягніка, семафора і іншыя. Гэта і сімвалы цяжкога, жорсткага «жалезнага» шляху, і сімвалы жыцця і лёсу. Цягнік раздзяляе і злучае герояў, яго агні ствараюць пэўную псіхалагічную атмасферу. Сярод станоўчых канатацый вобраза — увасабленне свабоднага шляху, адкрыцця невядомай светлай будучыні. Аднак акрэслена і тэма гібелі на чыгунцы (К. Чорны, «Жалезны крык»). Сімвалічнае значэнне гэтага, здавалася б, прыватнага выпадку можа быць перададзена словамі М. Бярдзяева: «На гэтых шляхах памірае душа культуры, затухае

яе сэнс» [66, с. 168]. Дзякуючы дасканаласці мастацкага інструментарыю празаіка, ідэя канкрэтнага эпізода ўзыходзіць да глыбокай філасофскай думкі пра тое, што цывілізацыя, у процівагу культуры, не рэлігійная, у ёй пераважае прагматычны розум, а «вызваленне асобы, якое цывілізацыя нібыта павінна несці з сабой, смяротнае для асабістай арыгінальнасці… Воля да магутнасці “жыцця” знішчае асобу» [66, с. 168].

Літаратурны характар — гэта «асноўны сродак эстэтычнага сцвярджэння або адмаўлення» [67, с. 8]. Ён выступае ў пэўнай меры носьбітам аўтарскага ідэалу, які, у сваю чаргу, сцвярджаецца ўсёй сістэмай вобразаў, «высвечваецца» ў пісьменніцкай суб’ектыўнасці, у яго паэтычнай ацэначнасці як унутраны крытэрый паказу жыцця.

Вывады

Такім чынам, у першай трэці ХХ стагоддзя вызначаецца яскравы гістарычны кантэкст узаемадзеяння мастацтва з каштоўнаснымі формамі свядомасці. Мастацтва выяўляе ўвагу да этычных канцэпцый, знаходзіць спажыўную глебу ў філасофскім і/ці рэлігійным змесце. Адкрываючы шматлікія праблемы і каштоўнасці асабовага быцця, творцы замацоўваюць сваё бачанне свету і чалавека выразнымі мастацкімі сродкамі. Таму даследчую цікавасць уяўляюць як светапоглядныя аспекты канцэпцыі асобы ў беларускай прозе, так і спецыфіка яе вобразнага ўвасаблення.

Мастацкая канцэпцыя асобы ўяўляе адзінства змястоўных і фармальных момантаў. Для ўвасаблення глыбінных ідэй, якія падпарадкуюць аўтарскі аповед, асабліва важныя асацыятыўныя і сімвалічныя сувязі, выяўленню якіх служыць экзістэнцыйная метафара. У філасофска-эстэтычным асэнсаванні розных відаў чалавечай практыкі канстытуюючая роля належыць метафары агню, пры дапамозе якой вырашаецца праблема самавызначэння героя беларускай прозы першай трэці ХХ стагоддзя — асобы не толькі пасіянарнай, а і нацыянальна свядомай, творчай, інтэлектуальнай (М. Гарэцкі).

Істотным прыёмам трактоўкі асобы выступаюць асаблівасці яе мовы і маўлення. Слова робіцца дамінантай у працэсе асэнсавання героем свайго сацыяльнага лёсу. Дыялогі і маналогі надаюць мастацкаму тэксту асаблівую праўдзівасць і дакладнасць. Часта выказванне сведчыць пра здольнасць суб’екта да маўленчай дэманстрацыі сваёй асабовай значнасці і да часу падмяняе яму асабістую біяграфію (М. Лынькоў). Актыўнае выкарыстанне малых фальклорных жанраў у маўленні герояў (К. Крапіва) раскрывае «дыялектыку душы» вобразаў-персанажаў. Майстэрскае валоданне мовай,

спалучэнне давяральнай інтанацыі і тонкай іроніі ствараюць непаўторнасць стылю ў творах З. Бядулі, Ядвігіна Ш. , К. Крапівы, Л. Калюгі, А. Мрыя, А. Гаруна і іншых пісьменнікаў. Іранічны падтэкст надае творам глыбіню і адлюстроўвае крызіс гуманізму, характэрны для перыяду «вялікай бяздомнасці». Адметнай стылявой рысай выступае выкарыстанне іранічнага дыскурсу ў стварэнні мастацкай мадэлі нацыянальнага характару (Я. Колас, Л. Калюга, М. Зарэцкі). Адным са сродкаў стварэння вобразаў у творах М. Гарэцкага, М. Зарэцкага, К. Чорнага, Л. Калюгі выступае псіхалагічная інтраспекцыя, якая часта рэалізуецца праз унутраны маналог героя, яго слоўныя і думкавыя рэакцыі на знешнія падзеі.

У выкарыстанні беларускімі празаікамі сімвалаў адбілася традыцыя еўрапейскага Адраджэння з яго эстэтычным разуменнем гэтай катэгорыі. Практычна ўсе элементы мастацкай сістэмы — літаратурны герой, мастацкая дэталь, матыў, лейтматыў, пейзаж, метафара, загаловак — выкарыстоўваюцца як сімвалы, у выніку чаго набываюць асаблівую ідэйную і псіхалагічную заглыбленасць, надаюць дадатковую вобразнасць і шырыню аўтарскім высновам. У пераважнай большасці выпадкаў традыцыйныя значэнні сімвалаў (травы, воднай плыні, сцюжы), захоўваючы асноўны сэнсавы пасыл, спалучаюцца з асацыятыўнымі пісьменніцкімі інтэрпрэтацыямі, што дазваляе дасягнуць больш поўнага разумення светабачання таго ці іншага аўтара на ўзроўні інтуіцыі і ўяўлення (З. Бядуля, М. Зарэцкі, К. Чорны, Л. Калюга). Даволі распаўсюджаны ў прозе першай трэці ХХ стагоддзя матывы хваробы, слепаты, вар'яцтва, з якімі звязваюцца глыбінныя філасофска-эстэтычныя ідэі разумення асобы, грамадскіх адносін, катастрафічнасці быцця. У сувязі з гэтым асобныя сімвалы (бальніца, лячэбніца) робяцца яскравымі мастацкімі паказчыкамі антыгуманнай эпохі і набываюць устойлівы характар (К. Чорны, З. Бядуля). Надзвычай багатая ў прозе першай трэці ХХ стагоддзя метафарызацыя часу і сумежных з ім вобразаў (К. Крапіва, Л. Калюга). Разнастайныя эмацыянальна-каштоўнасныя канатацыі набывае вобраз ваўка.

Матыў музыкі, які актуальны для паэтыкі твораў мастацкай прозы першай трэці ХХ стагоддзя, схіляе не толькі да думкі пра сучаснае творцам рэвалюцыйнае «сёння», але і пра спрадвечнае, гуманістычнае, пра тое, што асабовая траекторыя кожнага чалавека ёсць частка супольнага шляху чалавецтва да запанавання агульначалавечай гармоніі (М. Лынькоў, К. Чорны, М. Гарэцкі. М. Зарэцкі).

Партрэт, інтэр'ер і пейзаж — апасродкаваныя спосабы адлюстравання чалавека ў творах мастацкай прозы першай трэці ХХ стагоддзя (Я. Колас, М. Зарэцкі). Адметнае асабова-сімвалічнае значэнне набываюць атрыбуты знешнасці герояў. Партрэтная характарыстыка здольна фіксаваць самыя няўлоўныя асабовыя праявы чалавека, яго разнастайныя «ўнутраныя жэсты» (З. Бядуля, К. Чорны).

Пазбаўляючы герояў некаторых індывідуальных рыс, аўтары імкнуцца абагульніць у іх вобразах той ці іншы клас, паказаць заганныя вынікі сацыялізацыі. Гады грамадзянскай вайны і разбурэння паклалі самы непасрэдны адбітак на рэальнага чалавека і сродкі яго паказу ў мастацкім творы, парушыўшы

адпаведнасць знешнасці (адзення) сацыяльнаму статусу (А. Мрый, Я. Колас, Л. Калюга).

Шырока выкарыстоўваецца прыём як празаічнай, так і асацыятыўнай мастацкай дэталі. Чалавек пазнаецца праз прадмет, які яму належыць, а таксама праз разуменне таго, якое значэнне ў жыцці чалавека мае той ці іншы прадмет (Ядвігін Ш., К. Крапіва, Л. Калюга, М. Лынькоў, М. Зарэцкі).

Лісты, якія пішуць або атрымліваюць героі З. Бядулі, Я. Коласа, К. Чорнага, М. Зарэцкага, выступаюць мастацкім маркёрам іх асабовых сувязей, сацыяльнага статусу і маральнай вартасці, сведчаць пра адносіны да сучаснай ім сістэмы адносін і каштоўнасцей. Праз характар ліставання асэнсоўваюцца не толькі маральна-этычныя праблемы, а і закранаюцца філасофскія пытанні, паглыбляецца псіхалагізм твора (М. Гарэцкі, М. Зарэцкі, К. Чорны). Ва ўмовах стварэння новай бюракратычнай машыны празаікі ўводзяць у свае творы такі адметны элемент мастацкай формы, як анкета (З. Бядуля, А. Мрый).

Адметнасць канфлікту шэрагу твораў, напісаных паводле падзей рэвалюцыі і грамадзянскай вайны, вызначае апазіцыя двух братоў, якая выходзіць за традыцыйныя межы праблем маралі ці ўласнасці (П. Галавач, Я. Нёманскі). Уласцівы прозе гэтага перыяду і «сюжэт распазнавання», што вядзе да ўсё большага размежавання супрацьлеглых лагераў, да выкрыцця схаваных ворагаў (М. Лынькоў, М. Чарот). Адкрытая ацэначнасць абумоўлівае частыя лірыка-публіцыстычныя адступленні ў творах буйной эпічнай формы (М. Зарэцкі).

Спецыфічным канкрэтна-гістарычным кантэкстам абумоўлены і асаблівасці кампазіцыі твораў вялікай эпічнай формы (парабалічнай, менамеатычнай, міфалагічнай).

Вядучую ролю ў адлюстраванні адносін апавядальніка (героя і аўтара) да сучаснай ім рэальнасці адыгрываюць сінтаксічныя сродкі, якія з прычыны сваёй экспрэсіўнасці і сэнсавай насычанасці выяўляюць уменне пісьменнікаў размежаваць востра надзённае і сутнаснае, «рэчаіснае». «Дастасаваць» значэнне пунктуацыйнага знака да выказвання думкі асабліва ўдаецца М. Лынькову, М. Зарэцкаму, Л. Калюгу.

Адным з асноўных спосабаў тыпізацыі выступае імя літаратурнага героя. Выразную эстэтычную функцыю маюць прэцэдэнтныя антрапонімы, у тым ліку біблейскага паходжання, «гаваркія» прозвішчы. Утвораныя ад назвы пэўнай анталагічнай дэталі, онімы спалучаюць у сабе ўласцівасці мастацкай дэталі і сімвала. Антрапонімы і тапонімы могуць утвараць сэнсава-эмацыянальнае адзінства (Л. Калюга).

У кантэксце паэтызацыі прыродных з’яў акрэсліваецца актуальны напрамак эстэтызацыі тэхнічных дасягненняў і характарыстык аб’ектаў рэчаіснасці, у тым ліку як сродак супрацьпастаўлення культуры і цывілізацыі (Я. Колас, К. Чорны, М. Лынькоў, М. Зарэцкі).

Дасканалы літаратурны твор уяўляе сабой сістэму, якая характарызуецца скіраванасцю сродкаў мастацкай выразнасці на вырашэнне адзінай эстэтычнай задачы. Яе сутнасць узыходзіць да таго, каб чалавек мог знаходзіць сябе ў актуалізаваных грамадствам мастацкіх і культурных

каштоўнасцях, што служыць умовай збалансаванасці гістарычнага руху ўвогуле. Творы беларускай прозы першай трэці XX стагоддзя сведчаць: яна з гэтай задачай справілася паспяхова.

Спіс выкарыстаных крыніц

1. Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя : у 4 т. / Нац. акад. навук Беларусі, Аддз-не гуманіт. навук і мастацтваў, Ін-т літ. імя Я. Купалы. — Мн. : Бел. навука, 1999. — Т 2. 1921—1941. — 903 с.
2. Пра час «Узвышша» : матэрыялы Узвышаўскіх чытанняў [Мінск, 2008—2010]. Вып. 5 / уклад. Г. В. Запартыка, В. В. Жыбуль, У. Г. Кулажанка; навук. рэд. М. І. Мушынскі. — Мн. : РІВШ, 2011.— 308 с.
3. *Лавров, В. В.* Характеры и обстоятельства в русской прозе о деревне (1920-е годы) : дис. … канд. филолог. наук : 10.01.01 / В. В. Лавров. — Симферополь : [б. и.], 1992. — 168 с.
4. *Драздова, З.* Творчасць А. Мрыя і Л. Калюгі : стылявыя асаблівасці / З. Драздова. — Мн. : Белар. навука, 1997. — 143 с.
5. *Баркер, Э.* Письма Живого Усопшего / Э. Баркер ; пер. с англ. Е. Писаревой. — Минск : Такая Жизнь, 1994. — 192 с.
6. *Колас, Я.* Збор твораў : у 20 т. / Я. Колас. — Мн. : Белар. навука, 2008. — Т. 5 : Апавяданні (1906—1924). — 542 с.
7. *Гарэцкі, М.* Прысады жыцця : апавяданні, аповесці / М. Гарэцкі ; уклад. Т. Голуб. — Мн. : Маст. літ., 2003. — 479 с.
8. *Бядуля, З.* Апавяданні / З. Бядуля ; уст. арт.: І. Кудраўцаў. — Мн. : Нар. асвета, 1973. — 160 с.
9. *Шаладонаў, І. М.* Выпрабаванне чалавечнасці : беларускае апавяданне 20-х гадоў аб рэвалюцыі і грамадзянскай вайне / І. М. Шаладонаў. — Мн. : Белар. навука, 2008. — 175 с.
10. *Зарэцкі, М.* Збор твораў : у 4 т. / М. Зарэцкі. — Мн. : Маст. літ., 1991. — Т. 3 : Вязьмо : раман ; Сымон Карызна : драм. аповесць. — С. 5—298.
11. Першацвет адраджэння : вучэб. дапаможнік па бел. літ. / склад. М. А. Федасеенка і [і інш.]. — Мн. : Нар. асвета, 1995. — 511 с.
12. *Адамовіч, А.* «Браму скарбаў сваіх адчыняю…» / А. Адамовіч. — Мн. : Выд-ва БДУ, 1980. — 224 с.
13. *Калюга, Л.* Творы : раман, аповесці, апавяданні, лісты / Л. Калюга ; уклад., прадм. Я. Лецкі ; камент. Н. В. Гаўрош, Т. М. Трыпуцінай. — Мн. : Маст. літ., 1992. — 607 с.
14. *Бядуля, З.* Язэп Крушынскі : раман : у 2 кн. — Кн. 1 : Збор твораў : у 4 т. — Мн. : Дзярж. выд-ва БССР ; рэд. маст. літ., 1953. — Т. 3. — С. 167—522.
15. *Янкоўскі, М. А.* Паэтыка беларускай народнай прозы / М. Янкоўскі. — Мн. : Выш. шк., 1983. — 271 с.
16. Літаратура пераходнага перыяду: тэарэтычныя асновы гісторыка-літаратурнага працэсу / М. А. Тычына [і інш.] ; навук. рэд. М. А. Тычына. — Мн. : Белар. навука, 2007. — 363 с.

17. *Пчёлкина, Т. Р.* Автор и герой в художественном мире А. И. Куприна (типология и структура) : дис. … канд. филолог. наук: 10.01.01 / Т. Р. Пчёлкина. — Магнитогорск : [б. и.], 2006. — 194 с.

18. *Подшивалова, Е. А.* Самосознание человека в русской литературе 1920-х годов : дис. … д-ра филолог. наук: 10.01.01 / Е. А. Подшивалова. — Ижевск : [б. и.], 2002. — 468 с.

19. Всемирная философия. XX век / авт.-сост. А. П. Андриевский. — Минск : Харвест, 2004. — 832 с.

20. *Гурко, Е.* Деконструкция : тексты и интерпретация / Ж. Деррида, Е. Гурко // Оставь это имя (Постскриптум), Как избежать разговора: денегации. — Минск : Экономпресс, 2001. — 320 с.

21. *Колас, Я.* Вершы. Паэмы. Апавяданні. Аповесці. Трылогія «На ростанях» / Я. Колас ; прадм. М. Мушынскага. — Мн. : Харвест, 2007. — 1 168 с.

22. *Чорны, К.* Збор твораў : у 8 т. / К. Чорны. — Мн. : Маст. літ., 1973. — Т. 3 : Раманы. — 544 с.

23. *Слемнёва, И. М.* Роль филологии в оформлении и развитии философского знания / И. М. Слемнёва // Философия как самопонимание культуры и посредник в диалоге культур : материалы Междунар. науч. конф., Минск, 9-10 нояб. 2006 г. / НАН Беларуси ; науч. ред.: В. Н. Новиков [и др.]. — Минск : [б. и.], 2006. — С. 314—317.

24. *Гарэцкі, М.* Дзве душы : аповесць / М. Гарэцкі. — Мн. : Маст. літ., 2006. — 110 с.

25. *Цветаева, М.* Живое о живом (Волошин) / М. Цветаева // Максимилиан Волошин. Стихотворения. — М. : Книга, 1989. — С. 443—527.

26. *Шопенгауэр, А.* Мир как воля и представление : в 2 т. / А. Шопенгауэр ; пер. с нем ; ред. Е. В. Москвич. — Минск : Попурри, 1999. — Т. 2. — 829 с.

27. *Ницше, Ф.* Сочинения : в 2 т. ; пер. с нем / Ф. Ницше. ; сост., ред. изд., вступ. ст. и примеч. К. А. Свасьяна. — М. : Мысль, 1990. — Т. 1 : Лит. памятники. — 829 с.

28. *Крапіва, К.* Збор твораў : у 3 т. / К. Крапіва. — Мн. : Дзярж. выд-ва БССР ; рэд. маст. літ., 1956. — Т. 2 : Проза. — 583 с.

29. *Бронская, Л. И.* Концепция личности в автобиографической прозе русского зарубежья : И. С. Шмелёв, Б. К. Зайцев, М. А. Осоргин : дис. … д-ра филолог. наук: 10.01.01 / Л. И. Бронская. — Ставрополь : [б. и.], 2001. — 371 с.

30. *Яскевіч, А.* У свеце мастацкага твора / А. Яскевіч. — Мн. : Маст. літ., 1977.

31. *Пропп, В. Я.* Проблемы комизма и смеха / В. Я. Пропп. — М. : Лабиринт, 2002. — 192 с.

32. *Платонов, А.* Чевенгур : роман / А. Платонов ; сост., вступ. ст., коммент. Е. А. Яблокова. — М. : Высш. шк., 1991. — 654 с.

33. *Бахтин, М. М.* Проблема характера как формы взаимоотношения героя и автора [Электронный ресурс] / М. М. Бахтин // Автор и герой в эстетической деятельности / М. М. Бахтин. — Режим доступа: http://www/infoliolib/info/philol/bahtin/indexa.html/. — Дата доступа : 02.08.2009. — Загл. с экрана.

34. *Достоевский, Ф. М.* Бесы : роман / Ф. М. Достоевский. — М. : Худож. лит., 1990. — 672 с.
35. *Мрый, А.* Запіскі Самсона Самасуя : раман, апавяданні / А. Мрый. — Мн. : Юнацтва, 1995. — 475 с.
36. Веснаход : апавяданні «Маладняка» / уклад., падрыхт. тэкстаў, уступ. артыкул і камент. І. П. Чыгрына. — Мн. : Маст. літ., 1987. — 518 с.
37. *Калюга, Л.* Ні госць ні гаспадар : апавяданні і аповесці /Л. Калюга. — Мн. : Маст. літ., 1974. — 290 с.
38. *Бядуля, З.* Язэп Крушынскі : раман : у 2 кн. — Кн. 1 : Збор твораў : у 4 т. — Мн. : Дзярж. выд-ва БССР ; рэд. маст. л-ры., 1953. — Т. 3. — С. 167—522.
39. *Говард, М.* Сучасная культурная антрапалогія / М. Говард ; пер. з англ. І. Карпікава [і інш.] ; пад рэд. П. Церашковіча. — Мн. : Тэналогія, 1995. — 478 с.
40. Тлумачальны слоўнік беларускай мовы / пад рэд. М. Р. Судніка, М. Р. Крыўко. — Мн. : БелЭн, 1996 — 784 с.
41. *Бродский, И.* Форма времени : стихотворения, эссе, пьесы : в 2 т. / И. Бродский. — Минск : Эридан, 1992. — Т. 2 : Стихотворения, эссе, пьесы. — 480 с.
42. *Тойнби, А.* Дж. Цивилизация перед судом истории : сб. ; пер. с англ. / А. Тойнби. — 2-е изд. — М. : Айрис-пресс, 2003. — 592 с
43. *Соколов, Б.* Кто вы, Доктор Живаго? / Б. Соколов. — М. : Яуза Эксмо, 2006. — 352 с.
44. *Лебон, Г.* Психология народов и масс [Электронный ресурс] / Г. Лебон. — [Б. м. : б. и.]. — Режим доступа: http : / www/ gumer. Info / bibliotek_Buks / Psihol / Lebon — Ps_Na. — Дата доступа: 31.07.2009. — Загл. с экрана.
45. *Блок, А.* «Інтеллигенция и революция» [Электронный ресурс] / А. Блок. — [Б. м. : б. и.]. — Режим доступа: http://www.situation.ru/app/j_art_792.htm. — Дата доступа: 05.03.2010. — Загл. с экрана.
46. *Гартны, Ц.* Сокі цаліны : раман у чатырох квадрах : у 2 т. / Ц. Гартны. — Мн. : Дзярж. выд-ва БССР, 1957. — Т. 1. — 479 с.
47. *Зарэцкі, М.* Збор твораў : у 4 т. / М. Зарэцкі. — Т. 1 : Апавяданні. — Мн. : Маст. літ., 1989. — 526 с.
48. *Волошин, М.* Избранное : стихотворения, воспоминания, переписка / М. Волошин ; сост., подгот. текста, вступ. ст. и коммент. З. Давыдова, В. Купченко. — Мн. : Маст. літ., 1993. — 479 с.
49. *Петросов, К.* Коломна в судьбе и творческом сознании Бориса Пильняка [Электронный ресурс] / К. Петросов. — [Б. м. : б. и.]. — Режим доступа : .http : // kolomnalib/ net. ru/ authors/ petrosov/ pilnyak. — Дата доступа : 25.08.2009. — Загл. с экрана.
50. *Валери, П.* Юная Парка : стихи, поэма, проза : пер. с фр. / П. Валери. — М. : Текст, 1994.
51. *Бядуля, З.* Язэп Крушынскі : раман : у 2 кн. — Кн. 1 : Збор твораў : у 5 т. — Мн. : Дзярж. выд-ва БССР ; рэд. маст. літ., 1989. — Т. 5. — С. 5—249.
52. *Пастернак, Б. Л.* Доктор Живаго : роман / Б. Л. Пастернак. — М. : Кн. палата, 1989. — 431 с.

53. *Шопенгауэр, А.* Афоризмы и максимы / А. Шопенгауэр. — Л. : Изд-во Ленингр. ун-та, 1990. — 288 с.

54. *Булгаков, М.* Белая гвардия. Мастер и Маргарита : романы / М. Булгаков ; предисл. В. И. Сахарова. — Минск : Маст. літ., 1988. — 670 с.

55. *Замятин, Е.* Избранное / Е. Замятин. — М. : Правда, 1989. — 462 с.

56. *Солженицын, А. И.* Раковый корпус / А. И. Солженицын // Не стоит село без праведника : повести и рассказы. — М. : Кн. палата, 1990.

57. *Бёлль, Г.* Собрание сочинений : в 5 т. / Г. Бёлль ; пер. с нем. ; редкол.: А. Карельский [и др.] ; сост. и вступ. ст. И. Фрадкина ; коммент. Г. Бергельсона.— М. : Худож. лит., 1989. — Т. 1 : Романы. Повесть. Рассказы. Эссе, 1947—1954. — 703 с.

58. *Доўгаль, А.* Сродкі выражэння эмоцый у сучаснай беларускай мове / А. Доўгаль. — Мн. : Тэхналогія, 2008. — 176 с.

59. *Маліноўскі, Я.* Парусія: псіхалогія прысутнасці / Я. Маліноўскі. — Баранавічы : Т-ва белар. мовы імя Ф. Скарыны, 2007. — 260 с.

60. *Рожина, Л. Н.* Искусство быть читателем / Л. Н. Рожина. — Минск : Нар. асвета, 1987. — 215 с.

61. *Кара-Мурза, С.* Научная картина мира, экономика и экология [Электронный ресурс] / С. Кара-Мурза. — [Б. м. : б. и.]. — Режим доступа: http://www.hrono.ru/libris/lib_k/ecec0.html. — Дата доступа: 21.08.2009. — Загл. с экрана.

62. Расстраляная літаратура : творы беларускіх пісьменнікаў, загубленых карнымі органамі бальшавіцкай улады / уклад. Л. Савік, М. Скоблы, К. Цвіркі ; прадм. А. Сідарэвіча ; камент. М. Скоблы, К. Цвіркі. — Мн. : Кнігазбор, 2008. — 696 с.

63. *Чорны, К.* Збор твораў : у 8 т. / К. Чорны. — Т. 1 : Апавяданні. 1923—1927 гг. — Мн. : Маст. літ., 1972.— 554 с.

64. *Матвеева, О. В.* Историческая проза М. Алданова: философия истории, типология характеров, жанровые формы : дис. … канд. филолог. наук / О. В. Матвеева. — М. : МГУ им. М. В. Ломоносова, 1999. — 200 л.

65. *Чорны, К.* Збор твораў : у 8 т. / К. Чорны. — Мн. : Маст. літ., 1975. — Т. 8. — 616 с.

66. *Бердяев, Н.* Смысл истории / Н. Бердяев. — М. : Мысль, 1990. — 174 с.

67. *Дзюбайла, П. К.* Станоўчы герой у беларускай літаратуры: савецкі перыяд / П. К. Дзюбайла. — Мн. : Нар. асвета, 1990. — 224 с.

68. *Толстой, Л.* Воскресение : собр. соч. : в 12 т. / Л. Толстой. — М. : Правда, 1987. — Т. 10. — С. 204-205.

69. История белорусской советской литературы / ред. И. Я. Науменко, П. К. Дюбайло, Н. С. Перкин. — Минск : Наука и техника, 1977. — 776 с.

Р А З Д З Е Л 3
САЦЫЯЛЬНА-ЭТЫЧНАЯ КАНЦЭПЦЫЯ АСОБЫ І МАСТАЦКАЯ ПЕРСАНАЛОГІЯ Ў БЕЛАРУСКАЙ ПРОЗЕ 20—30-х ГАДОЎ XX СТАГОДДЗЯ

3.1 Асаблівасці новага тыпу чалавека ў беларускай прозе 1920—1930-х гадоў

«Уменне ствараць тыпы, — пісаў А. Адамовіч, — якасць, уласцівая той літаратуры, якую мы называем класічнай» [1, с. 229]. Аднак не ўсё ў справе іх стварэння ў акрэслены намі перыяд залежала ад пісьменнікаў, нягледзячы на тое, што яны выразна ўсведамлялі свае задачы. Вельмі ўважліва шукаў у жыцці рысы новага К. Чорны, ён стварыў нямала вобразаў «новых людзей». Апавяданне «Новыя людзі» выявіла перакананне пісьменніка ў тым, што «новае толькі тады набывае асаблівую сілу, калі закранае лёс простых людзей, калі пранікае ў самыя глыбіні народнага асяроддзя» [1, с. 168]. Сама назва твора дапускае наяўнасць у ім пэўнага мастацкага «маніфеста» людзей падобнага тыпу. Але нідзе ў тэксце апавядання гэтае спалучэнне слоў болей не сустракаецца, а ёсць сінанімічныя: страпянуліся «ціхія людзі ў старых хатах», «…людзі родныя, чулыя…» [2, с. 186]. Гуманізм аўтарскай пазіцыі прасочваецца ў задачах сходу: «як абхваціць… раён лячэбнай дапамогай, як утварыць доктарскі нагляд над вёскамі», чаго дагэтуль не было, і «як лепш і хутчэй знішчыць… цемнату і непісьменнасць…» [2, с. 193]. Вучыць і лячыць — што можа быць больш чалавечным? Вось таму «сярод старых хат і мёрзлых кустоў… бушавала ў аднаўленых людзях новая радасць. Нават хворых ускрыліла яна захапленнем і верай» [2, с. 194]. Тут якраз бачыцца супадзенне генеральнай лініі дзяржавы і прыватных людскіх патрэб, што лапідарна выказала на падобным сходзе ў Мядзведзічах гераіня К. Крапівы Аўдоля: «Таварыш кажа, што для ўлады добра… будзе. Але ж улада наша, яна ж за бедных, дык няхай жа яна так робіць, каб і ёй і нам добра было» [3, с. 215]. У абмалёўцы

К. Чорным вобраза «таварыша», незнаёмага вёсцы чалавека, пакуль што не дамінуе выключна толькі «абвостраная цвёрдасць», якой у далейшым пісьменнік будзе надзяляць герояў новага тыпу. Ён жывы і супярэчлівы нават у вельмі сціплай аўтарскай прэзентацыі. К. Чорны заўважае: «Ва ўсёй істоце чорнага чалавека за сталом з’явілася на момант нешта такое, што гранічыць з уздымам нявінна-дзіцячага захаплення і з жалезнай цвёрдасцю», і «была ўвага ў прыціхшых людзей» [2, с. 193]. А пасля сходу «не маглі ўжо маўчаць людзі з прабуджанымі думкамі, з цвёрдаю, непарушымаю вераю ў надыходзячую лёгкасць далейшага жыцця…» [2, с. 194], і на гэта Чорны Кузьма разам з «чорным чалавекам» далі ім бяссрэчную надзею. Ёю і абумоўлены «новая, буйна-шырокая радасць» і «новае захапленне каравых людзей» [2, с. 195]. М. Бярдзяеў быў упэўнены: «роўнасць ёсць метафізічна пустая ідэя... сацыяльная праўда павінна быць заснавана на годнасці кожнай асобы, а не на роўнасці» [4, с. 268]. Вось у гэтым бачыцца сэнс ужытага К. Чорным паняцця «аднолeныя» людзі — аднолeныя праз чалавечую годнасць. Пры гэтым у аўтарскім аповедзе пераважае не сацыяльнае, а філасофскае абгрунтаванне чалавечай радасці, такой натуральнай, знаёмай, але новай «па сваёй вялікасці і шырыні» ад чалавечай «свядомасці, што я існую і адчуваю ўсё» [2, с. 195].

Як адзначаў А. Адамовіч, амаль усе аповесці і раманы К. Чорнага 30-х гадоў — гэта эпічны подступ да сучаснасці, для якога характэрна ўважлівае вывучэнне мінулага герояў, «каб разам з імі, “напоўненымі да берагоў” вострай памяццю пра мінулае, пераступіць парог сучаснасці, дзе павінны атрымаць завяршэнне і вырашэнне жыццёвыя канфлікты і эвалюцыя характараў» [1, с. 232]. Паказальна, што падобным чынам падыходзіць да вырашэння праблемы «новага чалавека» М. Зарэцкі ў рамане «Вязьмо» праз успрыманне Галілея, які схільны бачыць «новых людзей» у сваіх добра знаёмых аднавяскоўцах. Заключная рэпліка ў рамане — «Трэба, доктар, чалавека любіць… ага… трэба любіць…» [5, с. 298] — належыць Галілею і нібы рэзюмуе пазіцыю пісьменніка-гуманіста, які верыў у творчыя сілы простых людзей.

І. Бабель пісаў у свой час: «Сярод маіх заган ёсць уласцівасць, якую, бадай, трэба захаваць. Я лічу, што патрэбна быць сабе папярэдняй цэнзурай, а не наступнай. Таму, напісаўшы, я даю напісанаму адляжацца…» [6, с. 474]. К. Чорны прытрымліваўся таго ж прынцыпу: «…над мастацкім творам трэба шмат працаваць; трэба твор адчуць, доўга і пільна над ім думаць, вынасіць яго ў сабе». Бо «глыбокі мастацкі твор жыве сталецці і тысячалецці» [7, с. 69]. Таленавіты пісьменнік разумеў, што гарантыяй гэтага з'яўляецца якасць увасобленых у творы вобразаў. У артыкуле «Стварэнне тыпаў і вобразаў жыцця» (1935) ён пісаў: «Наша проза і драма стварылі выдатныя ўзоры тыпаў і вобразаў… <…> …мастацкая яркасць якіх сапраўды манументальная. <…> …Тыпы і вобразы сучаснасці і мінуўшчыны, ва ўсіх сваіх жыццёвых выяўленнях, просяцца ў нашы творы, і мы… не выканалі б свайго абавязку, калі ў самы бліжэйшы час з нашых твораў не выйдзе ў жыццё новая галерэя вялікіх тыпаў нашых дзён. Такіх літаратурных тыпаў, якія былі б па сваёй мастацкай сілай варты жыццёвых сваіх прататыпаў — правадыроў партыі, наркомаў, калгаснікаў, ударнікаў, рабочых, чэкістаў, камандармаў, камандзіраў арміі, вучоных — тыпаў з нашага жыцця, літаратурны вобраз якіх быў бы своеадметнай літаратурнай скульптурай» [7, с. 204]. Дата напісання артыкула дазваляе меркаваць, што пісьменнік зрабіў уступку патрабаванням тагачаснай эстэтыкі, бо цяжка не пагадзіцца з А. Адамовічам: для Чорнага народ — гэта не штосьці безаблічнае (ці манументальнае), тым больш не абстрактная велічыня, а «тыя Міхалкі, Нявады, Волькі, Кастусі, тыя сяляне, краўцы, цесляры, што жылі і жывуць з ім побач і ў яго творах, зрабіліся і рэальнасцю, і яго фантазіяй адначасова» [1, с. 187]. Тым больш што ў «Аўтабіяграфіі» (1926) пісьменнік дзяліўся зусім іншымі планамі: «…імкнуся даць жывых людзей, як самае важнае, што жыве і дзейнічае сярод падзей на свеце, у іх, з імі і на фоне іх. Праблема жывога чалавека займае мяне ўвесь час. Гэтае фактычнае наватарства ў беларускай літаратуры прымушае шукаць новых формаў, працаваць над імі» [7, с. 70]. Вастрыня і актуальнасць праблемы жывога «новага» чалавека

відаць з клопатаў К. Чорнага аб якасці празаічных твораў вясковых аўтараў. Галоўны недахоп іх творчасці майстру бачыцца ў наступным: «Рэшта асоб… з’яўляюцца не асобамі, а ідэямі; яны не паказаны як людзі» [7, с. 66]. Разважаючы аб праблемах творчасці, М. Прышвін вылучаў у ёй «два склады»: сцвярджэнне творцам сябе самога як асобы і стварэнне тыпа — і канстатаваў, што «стварэнне тыпа і ёсць усё, што патрабуецца ад пісьменніка як грамадскага дзеяча», а ў час рэвалюцыі ўвогуле «спроба стварэння тыпа рабілася без усякага сцвярджэння асобы». Між тым, «тып — гэта мост, дзе сустракаюцца асоба творчая, якая нясе ў жыццё разнастайнасць, і грамадскасць, якая патрабуе ад кожнага характару служэння адзінаму існаму» [8, с. 656]. Варта прыгадаць таксама думку М. Прышвіна пра мастацтва «як магчымыя паводзіны самога мастака» [8, с. 656].

Абраныя намі для аналізу творы не адносяцца да панегірычных гімнаў абставінам як вонкавай сіле, якая нібыта за кароткі прамежак часу здольна была карэнным чынам пераўтварыць рэчаіснасць і, насуперак законам эвалюцыі, узняць чалавека на якасна новую ступень духоўнасці. Тагачасныя мастацкія ўяўленні пра якасць «новага чалавека» ў беларускай прозе маглі радыкальна адрозніваецца ад сацыялагізаванай схемы такога героя. Э. Самуйлёнка, у прыватнасці, цікавіў тып селяніна, які некалькі год упарта не хацеў ісці ў калгас, але, жывучы побач, з дня ў дзень наглядаў усё, што рабілася ў калгасе. «Яму вельмі добра былі відны тыя непаладкі, што былі ў калгасе. І, нарэшце, ён не вытрымаў. Сумленне сказала яму, што ён павінен ісці ў калгас, каб навесці там сапраўдныя парадкі». Э. Самуйлёнак гаварыў, што гэты герой цікавіў яго як тып «“звычайнага чалавека”.

— Вось тып, на аснове якога я ствару вобраз савецкага патрыёта. Часамі чалавек быццам бы чым-небудзь і незадаволен… а калі прыйдзецца да справы, — ён выявіцца як сапраўдны патрыёт радзімы. І за яе аддасць жыццё» [7, с. 278]. У падобнай праекцыі вобраза героя, які выбраў асабовую пазіцыю сапраўднага патрыёта — гаспадара, а не дачасніка на сваёй зямлі, можна ўбачыць своеасаблівае «забяганне наперад» у лёсе Пракопа Дубягі (Я. Колас, «Адшчапенец»). Падобны вобраз

ёсць і ў рамане М. Зарэцкага «Вязьмо». Вяскоўца Прахора збіраюцца ўключыць у спіс «найзласнейшых кулакоў, якія актыўна змагаюцца супроць мерапрыемстваў Савецкай улады» і з гэтай прычыны падлягаюць высяленню з «межаў раёна» [5, с. 253], з чым рашуча не пагадзіўся сакратар камсамольскай ячэйкі Віктар: «Прахор — бядняк. Што ён незадаволены, што злуе немаведама на каго і на што — гэта іншая рэч. Можа, мы самі ў гэтым вінаваты…» [5, с. 251]. Прахор мог бы стаць адным з «новых людзей» у тым сэнсе, які ўкладваў у гэтае паняцце выразнік аўтарскай пазіцыі Галілей. Іншая справа, што такая жыццёвая, а значыць і мастацкая, мадэль не мела рэальнай перспектывы. Уласцівае перыяду калектывізацыі трагічнае развіццё падзей выяўлялася ў розных варыянтах. Пра адзін з іх апавядае І. Бабель у апавяданні «Гапа Гужва». У хату, дзе жыве Гапа, зайшла жабрачка і расказала, як «вороньковский судья… в одни сутки произвёл в Воронькове колгосп… Девять господарей он забрал в холодную… Наутро их доля была идти на Сахалин… Перебули тыи господари ночь в холодной, является стража — брать их… Видчиняет стража дверь… девять господарей качаются под балками на своих опоясках…» [6, с. 416-417]. Назаўтра ўзялі і саму жабрачку: маўляў, агітацыю разводзіла пра канец свету...

Памкненне новага мастацтва да скульптурнасці і манументальнасці вяло да страты ім сваёй унутранай сутнасці, узмацнення эфекту «васковых фігур» (А. Шапенгаўэр), якія не з’яўляюцца сапраўднымі творамі мастацтва. Скульптура, даючы толькі форму без фарбаў, а жывапіс — фарбы і толькі бачнасць формы, звяртаюцца да фантазіі гледача. «Васковая ж фігура, даючы і форму, і фарбы адначасова, стварае выгляд рэчаіснасці, і фантазія застаецца ўбаку» [9, с. 522]. Канстатуючы прысутнасць падобных «схематычных» тыпаў у жыцці і літаратуры, Б. Пастарнак пісаў: «Гэта нешта мне недаступнае, не жыццё, а нейкая рымская грамадзянская доблесць, адна з цяперашніх прамудрасцей» [10, с. 229]. У паказе «новых людзей», станоўчых герояў літаратуры 20—30-х гадоў мінулага стагоддзя, запанавала прадстаўленасць у сацыяльна вызначаных ролях. З жыцця

і літаратуры пакрысе знікаў чалавек як суб’ект дзеяння, на змену яму прыходзіла маса. Але нават і ў такіх складаных умовах беларускія празаікі ўсведамлялі ролю індывідуальнасці ў працэсе пераўтварэння характару ў тып.

Складанасці ў адлюстраванні паслякастрычніцкай рэчаіснасці выразна акрэсліў І. Бабель. У артыкуле «Да работнікаў новай культуры» ён адзначаў: на гэтым этапе магло здацца, што «адбываюцца падзеі сусветнай важнасці, нараджаюцца людзі яшчэ не бачаныя, здзяйсняюцца рэчы небывалыя, і бадай, ужо адзін толькі фактычны матэрыял можа ўражваць… І вось я пастараўся выкласці гэты фактычны матэрыял, напісаў, адклаў яго, прачытаў і ўбачыў — нецікава». Творчы роздум прывёў пісьменніка да канчатковай высновы, што «кніга — гэта ёсць свет, бачны праз чалавека». У зазвычай аб’ектывізаванай пабудове «чалавека і не было, — ён сышоў ад самога сябе. Трэба было да яго вярнуцца…» [6, с. 475-476].

Беларускія пісьменнікі ніколі сыходзілі ад свайго «ўлюбёнага чалавека». Яны ўсведамлялі і тое, што ён змяняецца разам са зменлівай эпохай. Так, К. Чорны пісаў: «Трэба выбрацца ў шырокія размахі і вывесці туды сваіх герояў; праблема “малога, нязначнага, нясмелага, шэрага” чалавека таксама можа быць тэмай. Але ж гэты чалавек зменьваецца, асімілюецца… Стыль гераічных размахаў нашай эпохі гэта не “невялічкасць”» [7, с. 217]. Таму, лічыць пісьменнік, прыведзеныя вышэй эпітэты не павінны класці адбітку на увесь стыль твора — іх варта ўжываць толькі ў адносінах да паасобнага героя.

К. Чорны быў перакананы, што і драматургія, і мастацкая проза стануць вялікім мастацтвам толькі тады, калі імі будуць створаны чалавечыя тыпы і вобразы вялікай мастацкай сілы. Слабасцю тагачаснай творчасці ён лічыў наступную: «гаворачы аб нашым часе, мы яшчэ мала можам назваць літаратурных персанажаў, праз якія можна было б бачыць многа жывых рысаў нашай вялікай сучаснасці» [7, с. 232]. Аднак ён усведамляў і тое, што сучасная яму рэчаіснасць ёсць ніколі не бывалая раней у чалавечым жыцці з’ява, а гэта вымагае ад пісьменнікаў вялікага майстэрства. Патрабавальны да сябе майстар, К. Чорны

не саромееццa прызнацца: «Другая частка рамана “Трэцяе пакаленне” канчаецца тым, што Несцяровіч выходзіць слухаць шум ветру. Ніхто з другіх герояў — ні Зося, ні кравец — гэтага не робяць, ім я здолеў даць іншую, важнейшую работу. А Несцяровіч не быў мне да канца ясны, тут я не меў матэрыялу, і я прымушан быў рабіць непатрэбнае апісанне прыроды, якое, калі і выкінуць, не зменіць нічога ў рамане» [7, с. 229]. Уражвае шчырасць аўтара ў прызнанні сваёй творчай разгубленасці, што узнікла пры сутыкненні з праблемай вызначэння канцэпцыі «новага» героя. Разумеючы ролю «агіткі» ва ўмовах карэннай сацыяльнай трансфармацыі, К. Чорны тым не менш засцерагаў ад падмены мастацтва публіцыстычнасцю, з трывогай адзначаў, што ў кожным творы элементы публіцыстыкі вельмі моцныя, у тым ліку і ў яго рамане «Трэцяе пакаленне». «Там прамова на судзе Назарэўскага наскрозь публіцыстычная з’ява, бо яна не мае… вобразнай функцыі. Гэта не значыць, што ў раман увогуле не можа быць уведзена падобная прамова, але яна павінна была б у гэтым выпадку хоць бы дапоўніць вобраз самога Назарэўскага. Выйшла ж так, што Назарэўскі пасля прамовы зусім знік з рамана, а сама прамова сваім публіцыстычным спосабам растлумачвае тое, што павінна быць вядома без усялякай публіцыстыкі і толькі з сістэмы вобразаў» [7, с. 229]. А. Адамовіч слушна адзначае, што часам энергіі самаразвіцця характараў у К. Чорнага не хапала на ўвесь твор [1, с. 236], і гэтая тэндэнцыя была ў тагачаснай прозе досыць распаўсюджанай, аб чым яскрава сведчыць вобраз Рыгора Нязвычнага ў рамане «Сокі цаліны».

Як ужо адзначалася, беларуская проза, як і ўся савецкая літаратура, актыўна звярнулася да вобраза маладога рэвалюцыянера, змагара за новы грамадскі лад. Так, у гэтым бачылі бясспрэчную заслугу членаў «Маладняка» [11, с. 4]. Але не заўсёды пісьменнікам спадарожнічала творчая ўдача. Акрамя адзначаных вышэй прычын, варта звярнуць увагу і на тое, што вобраз рэвалюцыянера — «скураной курткі», або, як пісаў Я. Нёманскі, «скураной жакеткі», ці, паводле М. Зарэцкага, «скураной тужуркі» — не з’яўляецца дамінуючым у беларускай прозе першай трэці XX стагоддзя, бо фарміраванне асоб падобнага

тыпу адбывалася ў буйных прамысловых цэнтрах па-за межамі Беларусі. (Сцвярджаючы гэта, мы ўключаем у абсяг даследавання вобраз Гаршка з аповесці М. Гарэцкага «Дзве душы», вызначаем у якасці даследчай перспектывы аналіз вобразаў рэвалюцыянераў з рамана М. Зарэцкага «Сцежкі-дарожкі», Зыкава-Росяка з рамана Я. Нёманскага «Драпежнікі» і вобраз Рыгора Нязвычнага з рамана Ц. Гартнага «Сокі цаліны». Недастаткова індывідуалізаваны, каб стаць тыпамі, вобразы рэвалюцыянераў у Я. Коласа («На ростанях»), і гэты пералік можа быць падоўжаны.)

У папярэдніх раздзелах мы ўжо звярталіся да эсэ У. Набокава «Трыумф дабрадзейнасці» (1930), дзе ён разважае аб дамінуючых праблематыцы і тыпах літаратуры паслярэвалюцыйнага дзесяцігоддзя. Даючы характарыстыку найбольш распаўсюджаных літаратурных тыпаў, У. Набокаў адзначае, што яны ўсе рэзка і проста ўвасабляюць добрае ці дрэннае ў чалавеку і/ці ў грамадстве. Гэта «светлыя асобы, якія ніколі не цямнеюць, і цёмныя асобы, асуджаныя на беспрасветнасць». «Святлейшы» за ўсе іншыя тып партыйца. Перад яго папулярнасцю, канстатуе Набокаў, нікне нават папулярнасць матроса і салдата.

Невядома, чаго — іранічнага ці трагічнага — больш у наступным набокаўскім сцвярджэнні: «На шчасце, няма ніякіх падстаў для меркавання аб тым, што савецкая літаратура ў хуткім часе зверне са шляху ісціны. Усё ў парадку, дабрадзейнасць трыумфуе. Зусім не важна, што дабро, якое ўсхваляецца, і зло, якое караецца, — дабро і зло класавыя» [12].

Думаецца, у гэтых рэфлексіях сваю долю ісціны знойдуць і прыхільнікі, і праціўнікі канвенцыянальнасці. Не выключэнне, што і беларускія празаікі, якія звярнуліся да вобразаў рэвалюцыянераў, партыйцаў, не вельмі пераканаўчыя ў паказе іх унутранага свету. У многіх выпадках гэта абумоўлена тым, што дзейнасці такіх людзей бракуе асабовага, неабыякавага ўдзелу. (Некаторае выключэнне ўяўляе «хваравіты рэвалюцыянер» як увасобленая спроба самасцвярджэння. Адметнасць гэтага вобраза ў беларускай прозе яшчэ належыць даследаваць. Прынамсі, па сваёй маральнай сутнасці яму блізкі вобраз Якуба Лакоты з рамана М. Зарэцкага «Вязьмо».)

У рамане «Язэп Крушынскі» З. Бядуля выяўляе неадпаведную часу смеласць, калі заяўляе, што «інтэлігенцыя (якую пралетарыят-пераможца лічыў “гнілой” — *А. Б.)* павінна кіраваць разам з партыяй». Праўда, гэты дыскурс ажыццяўляе дзівакаваты персанаж, «чалавек без знакаў прыпынку», якога мы згадвалі ў папярэдніх раздзелах. Думаецца, перадаючы яму трыбуну, З. Бядуля небеспадстаўна разлічваў на цэнзурны недагляд з прычыны знешняй несамавітасці і асаблівасцей маўлення героя, які паслужыў у якасці «рупара ідэі»: «... на кожным кроку нам перашкаджаюць у працы і вытыкаюць марксісцкі метад... мяне перабівае камсамолец Мікола Ярэмчык мой вучань і крычыць мне “няправільна” ва ўвесь голас і такіх... многа і яны над намі гаспадарамі…» [13, с. 89]. Сёння ж значнасць ідэйна-мастацкай канцэпцыі дадзенага вобраза зрабілася відавочнай, а сам дыскурс хоць і нагадвае маўленчую формулу «Пакараць нельга памілаваць», уражвае гуманістычнай вызначанасцю і безальтэрнатыўнасцю. «Інтэлігенцыя павінна кіраваць разам з партыяй» — гэта адна з умоў стварэння ў грамадстве эліты як групы людзей, якая найбольш вылучаецца па сваім характары, ведах, адукацыі, творчых здольнасцях. У гэтым сэнсе паняцце «эліта» на першы погляд супярэчыць паняццю «народ». Многія грамадствы пацярпелі ад намераў ліквідаваць эліту і ў будучым не дапускаць яе ўзнікнення, што трагічна выявілася ў «эпоху рубяжа». Гэта небяспечная памылка, бо дабрабыт, прагрэс, а часам і само існаванне канкрэтнага грамадства залежаць ад таго, ці ўдасца стварыць у ім паўнавартасную эліту. Без яе грамадства асуджана на застой і хуткую пагібель.

Пераадоленне заганнай сацыялагізатарскай тэндэнцыі схематызацыі вобразаў «новых людзей» стала магчымым толькі на пэўнай часавай адлегласці ад «эпохі рубяжа», аднак змянілася і сістэма каштоўнасцей, што асабліва моцна адбілася якраз на іх канцэпцыі. І. Бродскі вызначыў, у прыватнасці, ролю партрэтнай характарыстыкі героя, што мае непасрэдныя адносіны да даследуемых намі перыяду грамадскага развіцця і адметнасці тагачаснай мастацкай канцэпцыі асобы. «У канчатковым

выніку, знешні выгляд — гэта ўсё, што ёсць, — пісаў ён. — Адзін і той жа лёс спасцігае мільёны і мільёны. Існаванне, манатоннае ўжо само па сабе, было зведзена цэнтралізаванай дзяржавай да аднастайнай суровасці. Усё, за чым яшчэ можна было назіраць, былі аблічча, надвор'е, будынкі; і мова, якой людзі карысталіся» [9, с. 327]. Хочацца адзначыць адмысловыя штрыхі да партрэтаў «новых» герояў Л. Ляонава. Чацвёра прыехаўшых па святыя мошчы «были такие, что придраться к ним взглядом никак было нельзя» [24, с. 163]. Сам І. Бродскі ўказвае на адметнасць аблічча «новага» чалавека, «з тым бессэнсоўным… выразам, які можна прыняць за што заўгодна, пажадана за мэтанакіраванасць. Гэтае аблічча пакідае прастору для меркаванняў, пэўна, менавіта з-за адсутнасці характарнасці» [14, с. 316]. Б. Пастарнак так малюе партрэт учарашняга «Патулі» — Стрэльнікава: «Нібы нешта адцягненае ўвайшло ў яго і пазбавіла колеру. Жывое чалавечае аблічча стала ўвасобленым прынцыпам, адлюстраваннем ідэі» [10, с. 302]. Разнастайныя праявы майстэрства партрэтнай характарыстыкі мы вылучаем і ў працэсе даследавання канцэпцыі асобы ў беларускай прозе першай трэці ХХ стагоддзя. Пісьменнікі ў пераважнай большасці выпадкаў ствараюць выразна індывідуалізаваныя партрэты «новых людзей», што надае пераканаўчасць літаратурнаму характару як тыпу. Так, Зелянюк (М. Зарэцкі, «Вязьмо») — па ўсіх канонах новы герой новага часу, «…зусім малады яшчэ хлопец, тонкі, драбнявы, але не малы, з досыць прыгожым, толькі залішне бледным і рэзкім тварам» [5, с. 11-12]. Але «як усміхаецца ён, левае вока ў яго трошку косіцца і ўсмешка ад гэтага — непрыемна пустая, амярцвелая» [5, с. 18], у той час як у Віктара «ў адкрытых дзяціных вачах загарэлася палкая цікавасць» [5, с. 14] ці «вочы задыміліся шчырай турботай» [5, с. 15]. Д. Бугаёў адзначае, што «нагнятанне адмоўных эмоцый… выразна заўважаецца нават у апісанні знешнасці» [15, с. 190], і гэта заўважна ў партрэтнай характарыстыцы «новага» героя. Касаваты Зелянюк чамусьці маніў Стасі. Віктара, які быў у роспачы ад таго, што спрычыніўся да высылкі Аўгіньчынай сям'і, супакоіў так: «Тут справа не аб

тваёй каханцы… тут справа грамадскае значнасці» [5, с. 270]. Гэта адна з праяў яго «левізны», абазначанай партрэтнай дэталлю. Вынікам зеленюкоўскіх хітрыкаў стаў разрыў са Стасяй Карызнай, якая не хітравала і назвала рэчы сваімі імёнамі: «…Гэта ўсё роўна астанецца паміж нас прыкрым непаразуменнем, і, калі мне будзе патрэбна, я буду лічыць, што ты загубіў майго бацьку» [5, с. 284].

Паказальна таксама, што ў рамане Зеленюка ніхто не называе па імені, а яго прозвішча мае ярка выражаную эмацыянальна-экспрэсіўную афарбоўку, і асноўным сродкам выражэння якасці з’яўляецца суфікс, хоць звяртае на сябе і семантыка кораня. У гэтым антрапоніме нібыта акумулюецца сутнасць той арміі па перавыхаванні селяніна, — а гэта «розныя інструктары і ўпаўнаважаныя», «цэлая армія рабочых-дваццаціпяцітысячнікаў», пра якую гаворыць В. Жураўлёў [16, с. 156]. У дадзеным выпадку імя адыгрывае важную ролю як сродак тыпізацыі. І. Чыгрын пісаў, што на нейкім этапе развіцця беларускай савецкай літаратуры «гаваркія» прозвішчы герояў сталі расцэньвацца як правіла не вельмі добрага тону, называцца праявай натуралізму, увогуле правінцыялізму. Аднак цяжка не пагадзіцца, што рабілася гэта з адзінай мэтай — больш глыбокага спасціжэння новай рэчаіснасці. Безумоўна, такі падыход да выбару прозвішча сімвалічны [17, с. 383]. Гуманізм М. Зарэцкага ў стварэнні вобраза «новага чалавека» падкрэсліваецца такой, не вельмі значнай на першы погляд, дэталлю характарыстыкі героя: «Хоць брыгадзір Зелянюк і паказваецца ў гэтым апавяданні як цалкам станоўчы, мала не ідэальны герой сучаснасці, але і ён, як кожны жывы чалавек, меў свае слабасці. Так, напрыклад, ён кахаў дзяўчыну. Кахаў пяшчотна, горача, прагавіта, як ткі і кожны хлопец гадоў у дваццаць ці троху болей, што не ўправіўся яшчэ марна растрэсці жыватворчы агонь свайго маладога сэрца» [5, с. 104-105]. Досыць паказальная ацэнка Зеленюка Галілеем: «Што ж, гаворыць ён з сэнсам. Пачаў зусім здалёку — дзе тая калектывізацыя, няма ніякай калектывізацыі, ані слоўца пра яе, ані зыку! — можна слухаць зусім спакойна… пра буржуазію, пра замежныя

дзяржавы… тое, другое. Галілею гэта падабаецца. Ён ведае, да чаго ўсё яно прыйдзе, але ж трэба падвесці так… каб і не змецілі, як яно, тое галоўнае, наповерх выслізне. …Хлопец-зух, няма чаго казаць!» [5, с. 22]. Вобраз «дваццаціпяцітысячніка» стварае ў рамане «Язэп Крушынскі» і З. Бядуля. Галоўны пункт характарыстыкі гэтага героя — таксама яго прамова на сходзе. «Голас брыгадзіра з Мінска, наборшчыка Сакалоўскага, роўны, спакойны і пераконваючы... Вочы яго ўсміхаюцца лагодна. <...> Доўга гаворыць брыгадзір Сакалоўскі. Маўчыць сход, прыслухоўваецца... Бываюць хвіліны, калі Сакалоўскаму здаецца, што ўсе з ім цалкам згодны. Тады яго голас становіцца яшчэ больш лагодным. А часамі яму здаецца, што такая маўклівасць азначае нейкую раней падрыхтаваную змову. Ён... думае, што куды лягчэй збудаваць новы завод, чымся арганізаваць калгас. <...> Калі Сакалоўскі скончыў... воплескі адзінокія, не падтрыманыя ўсім сходам, здаліся дзіцячай гульнёю ў аладкі... Не то злосць, не то сум заўладаў Сакалоўскім» [13, с. 218]. Безумоўна, характарызуючы дзейнасць «новых людзей» па правядзенні калектывізацыі, варта ўлічваць і аб’ектыўныя цяжкасці, з якімі яны непазбежна павінны былі сутыкнуцца: сама ідэя дагэтуль не была ажыццёўлена ў вопыце чалавецтва. Нездарма Тацяна Шыбянкова сумняваецца: «Ці папраўдзе там свет той ёсць за сцяной? Каб не выламаць сцяны на мароз? Тады пакуль ты заткнеш яе нанова! Трэба добра паверыць у гэта». Зелянюк жа мае іншую думку: «Нашто верыць?.. Гэта можна знаць» [5, с. 59]. Але, як сказана вышэй, загадзя даведацца аб выніку грандыёзнага эксперыменту было немагчыма. Такія ж, як Лакота, і дапамагаюць паверыць, і прыадчыняюць завесу няведання, бо зыходзяць з канкрэтных інтарэсаў канкрэтных людзей, а не з адцягненай ідэі. Памкненне Тацяны Шыбянковай да Зеленюка, калі яна звяртаецца да яго з просьбай — гэта своеасаблівы пошук бубераўскага дыялогу «чалавека з чалавекам»: «На сходзе я чула, ды нічога не ўцямлю… хоць і словы, здаецца, простыя… Ведама, гавораць адразу ўсім, дык па колькі там каму прыйдзецца! А ты так скажы, каб усё мне адной…» [5, с. 58]. Потым Зелянюк «узяў яе

за руку, як малую, і павёў за Сівец… Яна зразумела, што ён вядзе ў Сівалапы, але не гаварыла нічога, ішла моўчкі, паклаўшыся на яго праведніцтва» [5, с. 59]. Асаблівасці сюжэтнай лініі Тацяна — Зелянюк падводзяць да думкі: ідэя калгаса была прывабнай для жанчыны, акрамя іншых прычын, яшчэ і таму, што яна адчувала асабістую прыхільнасць да яе носьбіта. Зелянюк выступае для Тацяны як свайго роду «ўцелаўлёная» ідэя. Камсамолец Віктар таксама прыхінуўся да брыгадзіра «з шчырай дзяцінай адданасцю» [5, с. 28].

«Чалавек, які імкнецца да абнаўлення грамадскага жыцця, г. зн. сацыялістычны чалавек, будзе рэальным удзельнікам вырашэння лёсу грамадства ў той меры, наколькі яго жыццёвыя погляды не пярэчаць яго жыццёваму вопыту» [18, с. 181]. Гэта, аднак, не Зелянюк і не другія гарадскія «калектывізатары». Надзвычай добра развіў гэтую думку І. Мележ на вобразе Башлыкова з яго недаверлівым, падазроным стаўленнем да вясковага гаспадара, апраўданым для гарадскога падлетка галодных гадоў, але недапушчальным для чалавека, якому даручана вырашаць лёс сялянства. «…Ён адчуваў, што горад — гэта горад, а вёска — гэта вёска і што між іх ва ўсім адлегласць вялізная. Як два розныя светы. І адчуваў востра, нязменна, што ён — чалавек да драбніцы гарадскі, з таго, гарадскога свету… Трываць зможа, а звыкнуць не звыкнецца» [19, с. 122].

Сярод вобразаў «новых людзей» у рамане М. Зарэцкага «Вязьмо» вылучаецца вобраз камсамольца Віктара. Праз яго ўспрыманне падаюцца і многія рысы асобы Зеленюка. Зелянюк, «малады рабочы з горада — такі разумны, разважны, такі дасканалы знаўца ўва ўсіх палітычных пытаннях — стаў для Віктара жывым увасабленнем ідэалу грамадскага чалавека». У самога Віктара, праўда, пераймаемыя ад Зеленюка звычкі, «якія лічыў за ўзорныя для кожнага грамадскага працаўніка… адпаведным чынам трансфармаваліся, набываючы большую мяккасць і сціпласць, уласцівыя ягонаму характару» [5, с. 28-29]. Магчыма, М. Зарэцкаму бачыўся ў Віктару такі вобраз кіраўніка, які назавуць кіраўніком ленінскага, а пазней — гуманістычнага тыпу, што ўвасабляе, напрыклад, у І. Мележа вобраз Апейкі. На карысць

гэтай версіі працуюць такія «празрыстыя» элементы мастацкай сістэмы, як тапонімы і антрапонімы. Калі калгас у Сівалапах меліся назваць «Наша перамога» (а яго арганізацыя на пачатках добраахвотнасці і творчасці якраз і магла быць перамогай гуманістычнага «ісціннага трэцяга»), калі жыццёвая сіла Якуба Лакоты няўхільна мізарнела, то «даверыць» гэтае дзецішча, хутчэй за ўсё, пісьменнік-гуманіст збіраўся камсамольцу Віктару, невыпадкова абраўшы для яго імя са значэннем «пераможца». Прасякнуты гэтай верай, М. Зарэцкі піша: «Гэта былі дзівосныя незабыўныя гадзіны, калі з непраходных дзікіх зарасляў цёмнай мужыцкай свядомасці, аплеценых атрутным хмелем спрадвечнага чмуру, раптам завязваўся і паволі расцвітаў пышны цвет калектыўнай творчай фантазіі, імклівага домыслу і ініцыятывы. Забываліся на ўсё… і ў шчыльна збітым гарачай дружнасцю гуртку ламалі галовы над… дэталямі складаных канструкцый» [5, с. 217-218]. Так пачынаў жыць «асобны сівалапаўскі калгас, складзены выключна з дружных перакананых энергічных людзей» [5, с. 142]. Перад намі рамантызаваны малюнак рэалістычнай па сутнасці з’явы абмеркавання першай брыгадай калгаса «Наша перамога» гаспадарчых планаў на будучае, трансфармацыя «сівалапаўшчыны» як «знудзелай у тупой абыдзёншчыне» свядомасці земляроба, стымулам чаго паслужылі «смелыя планы хоць яшчэ і неверагоднага, але канкрэтна ўяўленага ўжо дабрабыту» [5, с. 217]. Вось тут і выяўляе сілу сцвярджэнне, што часам важней верыць, чым ведаць. Гэта, бадай, той выпадак, калі «моцнае ўяўленне параджае падзею» [20, с. 103].

З «новымі людзьмі» ў рамане «Вязьмо» пазіцыянуецца Андрэй Шыбянкоў, якога абралі старшынёй калгаса. Калі Шыбянкоў выступіў на першым сходзе, стала зразумелым: «праз немалыя гады бадзяння свайго па свеце ён не раз выходзіў з прамовамі, ды і не з абы-якімі. Можа, нават быў дзе за камісара? Хто яго ведае?» [5, с. 92]. Насцярожаныя адносіны беларускіх сялян да камісараў вынікалі найперш з іх неадназначных адносін да саміх рэвалюцыйных падзей.

М. Зарэцкі нездарма падкрэслівае нетыповасць знешнасці Андрэя Шыбянкова: «многа ляжыць цёмнага на яго смуглым,

як у мурына, аблічча» [5, с. 92]. Карызна ў працэсе сумеснай працы «ўсё больш і больш пераконваўся ў поўнай непрыдатнасці гэтага загадкава-таемнага, а ў сутнасці зусім пустога чалавека» [5, с. 247-248]. Шыбянкоў выяўляў «вострую непакойную энергію» падчас раскулачвання Гвардыяна, але, задаволіўшы сваю нянавісць, «ураз вытхаўся… і астаўся ад яго нікчэмны гультай, ушчэнт раздуроны бязладна-вальготным жыццём валацугі» [5, с. 248]. Зусім іншае ўражанне аказвае Якуб Лакота, «фанатычна адданы новай справе чалавек» — хоць «фармальна» не новы: «былы партызан і чырвонагвардзеец, а цяпер няўздольна хворы бядак» [5, с. 63]. Аднак канцэпцыю гэтага вобраза не назавеш песімістычнай. Па-першае, творчасць надае згасаючаму жыццю Лакоты паўнату і змястоўнасць, а гэта не той стан, калі чалавек нерухома чакае смерці. Па-другое, праз гэты вобраз па-мастацку рэалізуецца ідэя сацыяльнай бессмяротнасці чалавека.

Псіхалогію «чалавека ў скураной жакетцы» па-мастацку даследуе і К. Чорны («Сястра») праз вобраз Абрама Ватасона. Для пісьменніка важна адзначыць, што герой «раней быў крыўджаны адкрыта», а ў грамадзянскую вайну «быў камісарам над Вацем Браніслаўцам» (што і вызначыла характар іх далейшых узаемаадносін). Дзяцінства Казімера Ірмалевіча, Боні і Ваці мала чым адрознівалася, аднак іх індывідуальныя задаткі «адгукнуліся» на покліч часу па-рознаму. Ватасон лічыць Вацю «слабым, як тая славутая трава», і ўпэўнены, што «толькі воля чужая над ім патрэбна» [21, с. 174]. Не любіць яго Абрам «за шкодную пасіўнасць. За баязлівасць, за тое, што, носячы ў сабе буры, ён баіцца і не любіць іх, калі яны пакідаюць яго вузкае нутро і робяцца вонкавымі і канкрэтнымі» [21, с. 175]. (Як бы мы, аднак, ні ставіліся да падобнай характарыстыкі, перад намі адзін з адэкватных гетэрастэрэатыпаў беларускага нацыянальнага характару!) Казімір зазначае, што ў Абраме «нешта трохі ёсць ад ваеннага камунізму» [21, с. 150], чаго той, у прынцыпе, і не адмаўляе. Мы бачым тут спробу характарыстыкі асобы праз супадзенне яе псіхатыпу са стыхіяй часу. А гэта, у сваю чаргу, выклікае ў Ірмалевіча пытанне (па сутнасці, рытарычнае):

«Няўжо камісар палка разбурыў дашчэнту слаўнага Боню, сапсаваўшыся сам, нават як камісар?» [21, с. 154]. У рамане ёсць амаль незаўважны штрых да псіхалагічнага партрэта Ватасона. У яго размове з Вацем вынікла, што Абрам не можа любіць Маню, як «чалавека з таго хутара, на якім у дзяцінстве так насміхаліся над ім…» [21, с. 43]. Браніславец быў уражаны, і яго ніяк не пакідала думка: Ватасон у часы свайго камісарства, калі Маня ляжала на хутары хворая на тыфус, «мог нават… і нядобрае што зрабіць ёй (а можа, і зрабіў…)» [21, с. 45]. Характарызуючы эпоху, К. Чорны адзначае, што «пачалося новае з сваім бунтоўным ходам і кемлівасцю» [21, с. 127]. Апошняя характарыстыка — патрабаванне кемлівасці — утрымлівае пэўную долю іроніі, арганічнай для дыскурсаў пераходных грамадскіх станаў. Гэта думка набывае большую выразнасць у супастаўленні з ацэнкай эпохі Б. Пастарнакам: «Для натхняльнікаў рэвалюцыі мітусня перамен і перастановак — адзіная родная стыхія… Пабудовы светаў, пераходныя перыяды — гэта іх самамэта. Нічаму іншаму яны не вучыліся, нічога не ўмеюць. А… адкуль мітусня гэтых вечных падрыхтовак? Ад адсутнасці пэўных гатовых здольнасцей, ад неадоранасці. Чалавек нараджаецца жыць, а не рыхтавацца да жыцця» [10, с. 227]. Сітуацыя будаўніцтва новага грамадства сапраўды мела некаторае адценне гратэску, бо аб такім грамадстве не было канкрэтных уяўленняў ні ў тых, хто яго будаваў, ні ў тых, дзеля каго яно, нібыта, будавалася. Можна сказаць, што і актывісты новай улады, і звычайныя абываталі ў рознай меры сталі заложнікамі ідэі, пра што будзе сказана далей.

Іншае ўражанне аказвае вобраз прафесійнага рэвалюцыянера Паўла Зыкава (Гаўрылы Росяка) з рамана Я. Нёманскага «Драпежнікі». У ім адчувальна жаданне аўтара стварыць канцэпцыю гарманічнага героя, якому ўласцівы ўсе чалавечыя пачуцці. Гэта даволі яркі характар, у якім спалучаюцца тыповыя рысы рэвалюцыянера і чалавечая індывідуальнасць. Яму рэдка даводзілася адчуваць людскую ласку ў сваім жыцці, «і дзеля гэтага ён ніколі не ведаў, як адказаць» на яе. «Гэта яго злавала, і ён рабіўся вуглаватым, жорсткім», што, аднак, не вызначала

яго чалавечай сутнасці. Росяк цяжка перажывае нягоды апошніх месяцаў: «…знішчана, мусіць, арганізацыя, якую ён збіваў з такімі цяжкасцямі, ён сам нейкі час не зможа адкрыта працаваць… і яшчэ… яшчэ… загублена Зося» [22, с. 524]. Мы адзначаем у дадзеным даследаванні, што міфалагізаваныя вобразы, у тым ліку вобразы змагароў, не зразумелыя з пункту гледжання штодзённай свядомасці, часта малююцца сродкамі фальклорнай паэтыкі. Гэтага нельга сказаць пра вобраз беларуса Росяка.

Рэвалюцыйная чыннасць героя магла запатрабаваць ад яго змены роляў, змены масак. Напрыклад, калі меншавік рабіўся бальшавіком, яму пажадана было ўтойваць сваю папярэднюю ідэнтычнасць. У такіх калізіях назіраецца спалучэнне праблематыкі «маленькага чалавека» і «новага чалавека», а праблема «двайніцтва» як паказчык пратэічнай кампазіцыі [23], традыцыйна ўласцівай мастацтву, трансфармуецца ў адпаведнасці з новым сацыяльна-палітычным кантэкстам. Прыкладам можа быць вобраз Шапавалава-Мятлова (З. Бядуля, «Язэп Крушынскі»). Ствараючы яго, пісьменнік унёс у жыццё героя, як лічыць І. Навуменка, «цалкам дэтэктыўную, жыццёва малаверагодную лінію»: некалі, яшчэ ў дарэвалюцыйны час, арыштаваны царскай ахранкай Мятлоў прадаў свайго таварыша па арганізацыі, дарэчы, роднага брата сваёй будучай жонкі. Хворае сумленне і страх не даюць яму спакою ні днём, ні ноччу. Канчаецца тым, што Мятлоў кідае жонку, дзяцей, дае ім тэлеграму аб уласнай смерці, набывае новае прозвішча, хаваючыся ў глухіх раёнах Беларусі. «У такое, вядома, паверыць цяжка», — рэзюмуе даследчык [24, с. 150]. Аднак, паглыблена прааналізаваўшы вобраз Шапавалава-Мятлова, мы можам пагадзіцца з апошнім сцвярджэннем толькі часткова. Бо перад намі не рэальная асоба, для якой такі жыццёвы паварот сапраўды малаверагодны, а мастацкі характар, які набыў даволі выразныя тыповыя рысы якраз з прычыны сваёй анамальнай «нармальнасці» [25, с. 440] для канкрэтнай эпохі. Сацыяльна-маральная пазіцыя Шапавалава-Мятлова выступае інварыянтам раманнага двайніцтва. Такі мастацкі сродак з’яўляецца адметнай стылёвай рысай у стварэнні

вобраза-персанажа і паказвае, што беларускія празаікі праз асобныя вобразы «новых» людзей пратэставалі супраць запанавання эпохі татальнай крывадушнасці. Ужо прыгадвалася наступнае выказванне К. Чорнага: «Як шчаслівы тыя людзі, якія і ў думках сваіх жывуць тым, чым жывуць целам…» [2, с. 80]. Якраз гэтага шчасця і пазбаўлены Антон Сяргеевіч (ён жа Іван Мацвеевіч). Да ўцёкаў, калі жыў з жонкай, яму трэба было дзяліць сябе на дзве часткі паміж дзвюма гэтымі іпастасямі. З. Бядуля паказвае суадносіны ў асабовых адчуваннях героя свядомага і падсвядомага, выяўляе ролю прыгнечаных пачуццяў і сапраўдныя намеры дзеянняў. Вось яго сціслая праграма: «Трэба стварыць новага чалавека, навюткага, якога яшчэ не знаў да гэтага часу. Тут патрэбна мастацкая творчасць». Герой так захапіўся ёю, што на пэўным этапе адчуў: «...тое, што раней было яму непрыемна і цяжка, цяпер зрабілася надзвычай цікавым... не толькі з практычнага боку, а нават з погляду «псіхалагічна-мастацкага эксперыменту» — «тварыць новага чалавека з самога сябе, з той самай жывой гліны ляпіць новую фігуру» [26, с. 189]. Тварэнне героем З. Бядулі «новага чалавека» ёсць не што іншае, як гвалтаванне ўласнай душы. Нездарма пісьменнік ужывае такі спосаб вызначэння сутнасці ўчынкаў Мятлова: ён «пачаў прыдумваць наркатычны спосаб затуманення ў памяці ўсяго таго, што там жыло да гэтай апошняй мяжы» [26, с. 189]. Для пачатку Мятлоў пачынае весці дзённік. Вось асноўныя тэзісы з яго: «1. Выкінуць з памяці ўсё мінулае. Ён толькі цяпер нарадзіўся. 2. Змяніць свой выгляд і характар» [26, с. 189]. Перш-наперш з'явілася ў Івана Мацвеевіча пытанне, з якімі людзьмі весці знаёмства і сяброўства. «Спачатку ён думаў выходзіць у людзі па "пралетарскай" лініі — думаў набыць вопратку абшарпаную, рваную (па вопратцы сустракаюць) і, такім чынам, пачаць выслужванне перад начальствам. Аднак хутка раздумаў. "Гэта выглядала б, што я маскуюся, што я фальшывы чалавек... Гэта не гадзіцца. Так многія робяць. Лепш, калі я буду адзетым па-еўрапейску. Падумаюць, што я з-за межаў прыехаў, напрыклад, з Амерыкі, дзе працаваў у падпольным рэвалюцыйным гуртку,

і адтуль выслалі ў Расію пасля рэвалюцыі”» [26, с. 92]. Крыху пазней Іван Мацвеевіч вырашыў «збіраць і прыдумваць анекдоты на тэму дня, на кожную новую палітычную падзею, на ўсе галіны Савецкага будаўніцтва», але расказваць іх так, нібы пачуў ад трэцяй асобы. Пакрысе намаганні пачалі прыносіць плён. «Ужо адна думка аб стварэнні новага чалавека патроху выпіхала з яго нутра ўсё ранейшае» [26, с. 190]. Урэшце герой выпрацаваў пэўны кодэкс, ад выканання якога залежаў жыццёвы поспех змадэляванага ім працэсу: «Глядзець на ўсё вакольнае з едкай кпінай. Гаварыць вострыя слоўцы аб кабетах. Аб палітыцы зусім не гаварыць. З начальствам трымацца як роўны з роўным. Часам і памылкі паказваць, а часам з халоднай пашанай слухаць загады начальніка. Не ільсціць... Абавязкі выконваць акуратна. Быць строгім да самога сябе. Ні з кім не дружыць, не быць ні з кім блізкім... <...> Спачатку яго твор — новы, жывы чалавек — выйдзе трохі ў стылі мазаікі, але з цягам часу гэта зробіцца непрыкметным і яго новы чалавек заваюе поўнае права не толькі на існаванне, але нават на поспехі ў жыцці» [26, с. 512]. «І вось такім чынам, — падводзіць вынік аўтар, — афармляўся патроху новы чалавек Іван Мацвеевіч — мастацкі твор Антона Сяргеевіча» [26, с. 194]. Цяжэй за ўсё, аднак, было заглушыць таемнае запытанне: «Каін, дзе твой Авель?» [26, с. 191]. Сярод дамінантных аўтарскіх словаўжыванняў у апісанні працэсу «тварэння» «новага чалавека» не можа не звярнуць на сябе ўвагу словазлучэнне «трохі ў стылі мазаікі». Можна ўбачыць у «мазаічнай» асобе пэўныя маральныя якасці «маленькага чалавечка» ў яго розных сацыяльна-гістарычных іпастасях. Тут і лёкайскае «Чего изволите-с?», і маральнае «дэзерцірства», і страх, і пазіцыя «вінціка» — адсутнасць грамадзянскай мужнасці. Аднак, разам з тым, праз неардынарны вобраз Мятлова сцвярджаецца тая ж настойлівая аўтарская думка, якая ўжо падкрэслівалася пры аналізе іншых мастацкіх характараў і выказана М. Зарэцкім у словах Галілея: гэтыя людзі будуць новымі, ніякіх іншых новых людзей, акрамя тых, што ўжо жывуць на гэтай зямлі, не трэба… Пры відавочнасці непрывабных

чалавечых рыс у асобе Мятлова ён усё ж не страціў некаторых маральных характарыстык, аптымістычных у агульначалавечым плане: «“Кабетай ад кабеты лячыся”, — разважаў Іван Мацвеевіч. Але... кожная жанчына, як наўмысне, напамінала аб жонцы і выклікала непажаданыя ўспаміны. Дзеля гэтага ён адклаў справу на нявызначаны час» [26, с. 194], які, дарэчы, у рамках раманнага дзеяння так і не настаў. У працэс «псіхалагічна-мастацкага эксперыменту» па стварэнні новага чалавека ва ўсёй яго гістарычнай складанасці быў уцягнены і сам З. Бядуля. Як успамінае Б. Мікуліч, «ён з цяжкасцю мяняў погляды, але заўсёды шчыра імкнуўся не быць “папутнікам”, а быць “сапраўдным”. І гэты працэс быў пакутлівы, марудны і цяжкі. Але і ў ім, у гэтым працэсе, была сапраўдная эпічная паэзія» [27, с. 30].

«Леў Талстой», яшчэ адзін герой рамана З. Бядулі «Язэп Крушынскі», тыпалагічна падобны да Галілея з рамана «Вязьмо» (перадусім сваім вонкавым дзівацтвам, за якім хаваецца глыбокая асабовая сутнасць), згадвае, што недзе чытаў пра «гумункулюса» — «новага штучнага чалавека», і марыць зрабіць «такі гумункулюс» з Крушынскага і Драчыка, аб’яднаўшы «тактыку і спрыт» (гаспадарлівасць і прадпрымальнасць) першага і шчырасць другога, але разумее, што «для такой фабрыкацыі псіхалогіяй нічога не зробіш. Патрэбна нейкая іншая логія... Назаву гэтую справу чалавекалогіяй» [26, с. 370]. Такая ідэя, як і сама сярэднявечная ідэя стварэння «гамункулюса», у акрэслены намі перыяд была ўтапічнай, але аўтарскай воляй «новы чалавек» у рамане З. Бядулі ўсё ж быў створаны. Думаецца, вобраз Шапавалава-Мятлова мае значную эстэтычную вартасць і дачакаецца свайго ўдумлівага даследчыка.

На думку гісторыка А. Дж. Тойнбі, «у часы, калі ўратаванне залежыць ад новаўвядзенняў, парвеню знойдзе яго хутчэй, чым арыстакрат» [28, с. 340], які падпарадкуецца сіле традыцый. Такі вобраз «новага чалавека» створаны А. Мрыем у рамане «Запіскі Самсона Самасуя». Кантэкстуальным сінонімам да слова «парвеню» выступае ў рамане спалучэнне «паветраны чалавек», ужытае адносна галоўнага героя. Такім чынам, у вобразе

«новага чалавека» Самсона Самасуя можна ўбачыць разнастайныя «мутацыі» «маленькага чалавечка». Ф. Ніцшэ вызначыў сутнасць асоб такога тыпу праз паняцце «прадуктыўны чалавек» [29, с. 347]. Ён надзелены неўтаймоўным жаданнем тварыць, якое з’яўляецца вульгарным і «сведчыць пра рэўнасць, зайздрасць і пыхлівасць». Варта адзначыць, што ацэнка, дадзеная ў філасофіі гэтаму асабоваму феномену, датычыць яго найперш як антыпода творцаў — «арыстакратаў духу». А. Мрый па-мастацку ўвасобіў тып якраз такога чалавека, якому ўласцівы «пыха, амбітнасць, гіпертрафіраванае сябелюбства, імкненне дагадзіць уладам» [30, с. 671]. Галоўны герой рамана, як адзначае П. Васючэнка, «урываецца ў шапялёўскі свет парушальнікам спакою. <...> Найвялікшае задавальненне ён адчувае тады, калі дае магчымасць разгарнуцца свайму тэмпераменту, той шалёнай энергіі, якая перапаўняе яго. <...> Прыехаўшы ў Шапялёўку, Самсон пераконваецца, што тубыльцам бракуе “грамадскай рошчыны”, таго самага рэчыва, якім ён надзелены звыш меры. Гэтай “рошчыне” робіцца цесна ў “трох камерах” Самасуевага арганізму, і неўзабаве пасля прыезду ў раён герой пачынае сваю бурную чыннасць» [30, с. 667-668]. З аднаго боку, ацэньваючы віталізм (жыццёвасць) як здольнасць грамадства і чалавека да руху, набыцця адметнасці, самаўдасканалення, А. Мрый, карыстаючыся багатым арсеналам сатырычных сродкаў, паказвае, як, даведзены да апагею, актывізм абвяргае сам сябе. Цяжка не пагадзіцца ў гэтых адносінах з меркаваннем А. Дж. Тойнбі аб тым, што «общество — это лишь общее пространство» для дзейнасці пэўнага ліку асоб, кожная з якіх «мае прыроджаную здольнасць як да дабра, так і да ліха» [28, с. 418], — таму шматкроць меў рацыю «народны філосаф» Торба: «Не давай ёлупу агонь у рукі». Мастацкая прастора рамана яшчэ раз засведчыла, што ліха ў свеце не існуе ў выглядзе нейкай адгароджанай тэрыторыі, а спрэс разліта ў ім і нават мае адмысловыя стасункі з дабром.

У акрэсленым А. Мрыем мастацкім часе чалавеку ўласціва «боязь застацца аднаму. Па-за калектывам» [28, с. 294]. Аднак успрыманне героямі прынцыпу калектывізму — гэта хутчэй

адменнік звыклага інстынкту статкавасці, што забяспечвае іхняе самазахаванне [30, с. 666], «облагороженная стадность» [28]. Такі стан грамадства, аднак, не спрыяе сапраўднай сацыяльнай творчасці, а толькі яе імітацыі, што і вызначае сутнасць «прадуктыўнага», дзейнага чалавека. «Няшчасце дзейных заключаецца ў тым, што іх дзейнасць амаль заўсёды неразумная, і яны коцяцца, падобна да каменя, з прычыны законаў механікі… Лянота, якая ляжыць у глыбіні душы “дзейнага” чалавека, перашкаджае яму чэрпаць ваду са свайго ўласнага калодзежа. Свабода думкі тое ж, што і здароўе: адно і другое індывідуальна. Тое, што адной асобе неабходна для яе здароўя, для іншай ужо крыніца захворвання...» [29, с. 391]. Выключнае «здароўе» Самасуя ў сацыяльным кантэксце «шапялёўскай грамады» прыводзіць да падмены руху бязладнай мітуснёй. Здольнасць думаць і жадаць пабуджае чалавека рабіць выбар паміж дабром і злом. Самасуй — і прылада, і ахвяра працэсу вынішчэння гэтай здольнасці.

Цікавая паралель вынікае паміж вобразам Самасуя, які на сходзе ў Забягаеўцы «як грамафон гаварыў», і аднаго з герояў Л. Ляонава («Петушыхінскі пралом»). У вёску прыехаў «кожаный человек с граммофоном». «Завел пружину — стал граммофон говорить. Что, мол, вот нонче на шее сидеть никто не имеет… права… И про фабрики, и про землю, и про дома... Как дошло дело до домов и про то, чтобы всем вместе, заворочались старики… “Не-ет, нам этто ни к чему!” Тут кожаный человек поправил револьвер и объяснил, что, мол, это называется коммуна и что тогда совсем хорошо будет жить». Калі ж грамафон раптам заела, нарабілася смеху. «И больше всех смеялся кожаный тот человек. Объяснил потом и про пружину, и про то, как граммофоны делают, и про большаков кстати захватил, и попов ругнул. Два дня… разговоры по Петушихе были: “Здорово это он… как на тройке под гору… во, ему б в попы-то! Эк, человек пропадает зря…”» [31, с. 160]. Безумоўна, гэтыя эпізоды абраны для параўнання з прычыны не прадметнай аналогіі, а агульнай сімвалічнай прасторы. Героі абодвух твораў — такая разнавіднасць «новых людзей», як

людзі «газетнай начытанасці». Асабліва завострана гэта думка ў Л. Ляонава. Народныя адносіны да падобных дзеячаў яскрава выявіў і А. Платонаў. Захар Паўлавіч, герой рамана «Чэвенгур», у гутарцы са «змрочным» чалавекам, членам партыі «з самай доўгай назвай», абураецца, не атрымаўшы належнага адказу на хвалюючыя пытанні: «Я цябе запытаў таму, што у мяне сэрца баліць. А ты газетай мяне суцяшаеш» [32, с. 75]. Вяртаючыся да вобраза Самасуя, адзначым, што, калі ён пачынае пералічваць службовыя і грамадскія «абавязкі і функцыі», здаецца, што гэта свае «паперы, паперы і паперы» прывёз на каламажцы ў трох вялізных партфелях Зносак. Аднак Самасую, у адрозненне ад свайго літаратурнага папярэдніка, пашанцавала ўгадаць, «на якую стануць пляцформу», і таму «зыйсці з трыбуны» ў хуткім часе яму не даводзіцца. Самсон ужо «на 100 проц.» адпавядае патрабаванням да сучаснага героя, «які павінен не толькі гаварыць і блішчэць вачыма, але яшчэ добра спяваць, скакаць, займацца стралянінай і фізкультурай», і для якога «неабходна буйнае аблічча, паважная фігура, гучны… голас і пластыка ў рухах» [33, с. 313]. Хочацца, аднак, бачыць амбівалентныя адносіны аўтара да гэтага героя, тым самым яшчэ больш умацоўваючы лінію яго тыпалогіі з героем «Тутэйшых». Самасуй бачыцца як яшчэ адна іпастась «тутэйшасці», толькі ў іншай стратыфікацыйнай сферы. Можа, так у савецкай дзяржаве рэалізавалася мара Мікіты Зносака дабіцца «беларускага асэсарства»? Значнасць вобраза Самсона Самасуя абумоўлена яго шматграннасцю. Гэты мастацкі тып у сваіх яскрава індывідуалізаваных рысах спалучае характарыстыкі, уласцівыя «маленькаму чалавеку» беларускай літаратуры, які, з прычыны сваёй асабовай адметнасці, апынуўшыся ў новых гістарычных умовах, набыў рысы «новага», «прадуктыўнага», дзейнага чалавека з яго вульгарызаваным памкненнем да сацыяльнай творчасці.

Адным са звёнаў канцэпцыі асобы з'яўляецца канцэпцыя ўзростаў чалавечага жыцця. Маладосць — час павелічэння творчай актыўнасці чалавека. Таму праблема «новых людзей» у значнай ступені па-мастацку вырашаецца праз вобразы моладзі, якой адводзіцца значнае месца ў беларускай прозе. Праблема

«новых людзей — гэта і праблема бацькоў і дзяцей у яе праламленні праз рэаліі канкрэтна-гістарычнага часу: усё новае нараджаецца ў больш ці менш актыўным змаганні з ужо вядомым. Паводле выразу З. Бядулі, над сталым чалавекам гаспадараць «сасуны-камсамольцы» [13, с. 215]. Селяніну часта даводзілася трываць папрокі ў грамадскай ці нават гаспадарскай нясталасці ад уласных дзяцей (К. Крапіва, «Мядзведзічы»). Натуральна, што і бацькі не заўсёды былі згодны з дзецьмі. Бацька абураецца, што сын «з газет вычытае якую трасцу» і хоча вучыць, як гаспадарку весці: «сырадэлю сей, буракі на полі садзі, вокны ў хляве карове праразай. Быццам карове там чытаць або пісаць» [3, с. 166]. К. Крапіва стварыў адметныя вобразы маладых змагароў за новае жыццё, прасякнутыя разнастайнымі аўтарскімі пачуццямі — ад добразычлівага гумару да па-бацькоўску неабыякавай патрабавальнасці. Якуб Курыльчык, які нядаўна ўступіў у камсамол, у думках бачыць сябе перад сялянскім сходам. Нібыта «ўважна слухаюць яго вусатыя дзядзькі», а назаўтра нават з сорамам «выкладаюць яму, хто колькі ссек хвоек… каюцца, а ён абяцае нікому пра гэта не казаць, калі яны дакляруюць больш гэтага не рабіць… » [3, с. 243]. Міжвольна ўспамінаецца герой апавядання Я. Коласа «Соцкі падвёў», які ў марах таксама надзвычай шпарка пайшоў уверх па службовай лесвіцы, як цыган па драбінах на неба… Алесь Галаскок, учарашні дэзерцір, «зрабіўся заўзятым прыхільнікам усяго новага. Хапаўся ён за ўсякую навіну, не прымераўшы яе да сябе, да жыцця і ўмоў сваёй вёскі, і хацелася яму зрабіць гэта новае зараз жа, на гэтым самым месцы. Затое, калі на змену гэтаму новаму з’яўлялася другое, ён таксама раптоўна адракаўся ад гэтага і хапаўся за тое, хоць бы сабе і процілеглае нават, не заўважаючы свае такое непаслядоўнасці» [3, с. 211]. Калі ён выступаў, «голас яго быў урачыста-ўзнёслы, якім з сялян ніхто не гаварыў, і таму рабіў уражанне не тое, якое хацеў зрабіць Алесь». Дзед Крываношка ацаніў Алесеву актыўнасць зусім нечакана для хлопца: «Чаго ты скачаш, як чорт на дроце?.. Чаго ж ты тут падбрэхваеш, калі не гаспадар?» [3, с. 212]. Бо і насамрэч калгас быў не такой простай справай,

каб раптоўна рабіць яе — трэба было «падумаць ды памеркаваць» [3, с. 217].

У аповесці Л. Калюгі «Ні госць ні гаспадар» створаны шэраг вобразаў вясковай моладзі, погляд на якую не заангажаваны падзеямі калектывізацыі, бо аповесць напісана ў 1928 годзе. У пісьменніка іншыя крытэрыі ацэнкі вартасці маладых вяскоўцаў, і найперш стаўленне да працы, да вучобы, да людзей. Так, Хвядосу Чвардоўскаму трохі крыўдна, што ён па заканчэнні вучобы вяртаецца ў вёску. «Хто ў настаўнікі, хто ў каморнікі, меліяратары… Адзін ён — гаспадар (“мужык” бы даўней сказалі)» [11, с. 83]. Аднак ён мае цвёрды намер: з «роднымі кнігамі» дома сваяўство завядзе. Каторую пазычыць, каторыя прыкупіць і возьмецца са смагаю каля іх» [11, с. 85]. Паказана Л. Калюгам і сувязь сучаснай яму моладзі з нацыянальнай, бацькоўскай традыцыяй разумнага ўладкавання і паступовага паляпшэння жыцця, «хараства ў працы», пра што ідзе больш падрабязная гаворка ў іншых раздзелах нашага даследавання. Аднак пісьменнік бачыў пагрозу запанавання псіхалогіі і тыпу паводзін «вінціка» ў новым грамадстве, якое толькі будавалася. І гэтая з’ява мела мастацкія прэцэдэнты. Так, А. Мрый згадвае, як у адной з вёсак «нейкі несвядомы гарлапан» сказаў Самасую: «А я даю рэзалюцыю: не таўчы ў ступе вады, а ўзяцца за масты, за школы, за шляхі, за іншыя дзіркі ў нашай гарманізме. А то ў нас… школа ў зямлю ўрасла і на прызбе нават вырасла некалькі падасінавікаў» [33, с. 46]. Л. Калюга прадбачыць падобны вынік добрых намераў жыздрыцкіх камсамольцаў, калі гаворыць, што яны «ўжо каторы раз вялі гаворку… і аднаго разу на іх сходзе стаяў даклад пра гэта, што трэба суботнік зрабіць і… вазоў колькі пяску падвезці, але як пачалі меркаваць… дык сход зацягнуўся ад поўдня і да цямна, пасварыліся ў ахвоту ды разышліся па адным дамоў» [11, с. 104]. Між тым, Л. Калюга, пісьменнік выразнага гуманістычнага складу, не ставіць канчатковага бюракратычнага кляйма на сваіх героях, разумеючы: «жвавыя хлопцы да новай работы, што… цяпер на ўсім свеце ідзе» (тым больш што «лёгкія ногі на парозе ў невядомае») [11, с. 165].

Хвалюе, аднак, яго тое, што жыздрыцкія камсамольцы «высока сябе несці пачалі. Яны не абы-што — актыў ячэйкі…» [11, с. 216]. А з дыскурсаў Бладзіка Мотуза паўстае злавесны абрыс будучых «чыстак»: «Палавіну ячэйкі трэба будзе пад мятлу… я, брат, калі чаго наважу, дык здохні, а дайду, і па-мойму выйдзе» [11, с. 106]. Або: «Жыў не буду, калі Андрэй з ячэйкі не вылеціць. Ён нядаўна за краўца навучыўся, дык хоча, каб у калектыў як убіцца. Але — дудкі! Жыў не буду, калі ён дзе ўваб'ецца» [11, с. 114]. Выразнасць аўтарскіх адносін да Бладзіка Мотуза дасягаецца паслядоўным завастрэннем увагі яго манеры смяяцца: «Злосная ўсмешка здаволенасці кранула вуглы губ»; «…з касою ўсмешкаю на твары…» [11, с. 138]; «Гэтакі дзікі быў яго смех» [11, с. 136]. Аднак сакратар райкама лічыць, што «над яго баявейшага камсамольца няма» [11, с. 176]. Асаблівасці маўлення героя дазваляюць пазнаць у Бладзіку прагнага да кар'еры функцыянера маючай запанаваць «сцюжнай» эпохі: «У гаворку словаў як найбольш палітычных умешваю. А ну, можа падумаюць, што з цэнтра які прадстаўнік. Трэба ж холаду задаць» [11, с. 150]. Гэта адзін з тых, у каго маральныя арыенціры цалкам падмяняюцца ідэалагічнымі. Ідэалогія ж, якая «ставіць сябе вышэй за маральнасць, непазбежна робіцца злачыннай» [34, с. 59]. У старога Мотуза, які даўно ўжо мае «гада ў сваёй хаце», склалася цвёрдае: «Гультай каторы ўдасца, дык і камсамолец» [11, с. 180].

Б. Пастарнак пісаў: «Гэта толькі ў дрэнных кніжках людзі падзелены на два лагеры і не судакранаюцца. А насамрэч усё так пераплятаецца! Якой непапраўнай нікчэмнасцю трэба быць, каб іграць у жыцці толькі адну ролю, займаць адно толькі месца ў грамадстве, азначаць заўжды толькі адно і тое ж» [10, с. 228]. Адзнакай пераважнай большасці характараў, створаных Л. Калюгам, з'яўляецца іх амбівалентнасць. Яна закладзена ўжо ў самой назве аповесці «Ні госць ні гаспадар» і сведчыць пра наяўнасць у творы матыву «дзвюх душ», трансфармаванага ў розных творах беларускай прозы ў адпаведнасці з канкрэтнай мастацкай задачай. Назва аповесці сведчыць аб недапраяўленасці пэўных асабовых якасцей герояў. Такім своеасаблівым чынам

аўтар абумоўлівае іх патэнцыйную (хутчэй непазбежную) дынаміку ў тым ці іншым напрамку. Досыць складанай фігурай у аўтарскім паказе паўстае Корабач. Ён зваўся Яська, і ад гэтай формы яго імені Л. Калюга не адыходзіць, акцэнтуючы пэўную інфантыльнасць героя. «Сама б што рабіць работу хлопцу пара была, у гады ўходзіў — аддалі ў навуку да Мінска. На вакацыі прыехаўшы, брацца ні за што не хацеў. Можа, хто падумаў, што рук сваіх белых Яська парабіць баяўся? Не… А што, як не ўдасца? Дык сораму цярпець Яська не хацеў. Гэта ж смех: хлопец сам у сабе, а работу горш за малога робіць» [11, с. 182]. Пазней для такіх паводзін узніклі іншыя матывы. «Айчымава зямля — рабі, айчым. Айчымаў набытак — ты і даглядай яго. Яська — вучань». Дачуваецца Корабач, што «кепска з такім “сацыяльным становішчам” убіцца дзе. Неабходна ж яму ўбіцца, трэба…» Урэшце рэшт «стаў парогі абіваць у ЦК. Бедаваў, што кепска жыць з айчымам. Там не жалезныя людзі, чужому гору ўмеюць спагадаць. …Уважыліся… На раён паслалі» [11, с. 175]. Заўважым, што аўтар не радуецца такой жыццёвай удачы Яські. У гэтым пазіцыя Л. Калюгі блізкая да чэхаўскай. А. Чэхаў паказаў крэўную сувязь «прыніжаных» з дэспатызмам, які прыгнятаў іх. Услед за Чарнышэўскім і Салтыковым-Шчадрыным Чэхаў заклікае не верыць «абяздоленым». За лішні рубель яны гатовы на ўсё: на прыніжэнні і крадзеж, на данос і здраду. Гатовы на прыніжэнне Яська наўрад ці спыніцца парад нейкай маральнай перашкодай на шляху да кар’еры. Жыццё ўсё больш «карабаціць», дэфармуе маральнасць героя. Як ужо адзначалася, ахвяра і кат — узаемапранікальныя сутнасці. Магчыма, мае сэнс суаднесці калюгаўскае «Корабач» з старабеларускім «карбач» — пуга, бізун… І ўсё ж канцэпцыя гэтага вобраза вымагае ўспомніць галоўны закон булгакаўскай творчасці: «Герояў сваіх трэба любіць; калі гэтага не будзе, не раю нікому брацца за пяро…» [35, с. 8]. Безумоўна, Калюга бачыць некаторыя чалавечыя заганы гэтага і іншых персанажаў. Але ўсё ж з шэрагу эпізодаў вынікае, што Яська не зусім «госць». І хоць цяжка адназначна сказаць, у які бок скіруецца эвалюцыя героя, аўтарскаю воляй

яму наканавана не адзіная магчымасць, на што ўказваюць асобныя мастацкія дэталі.

М. Бярдзяеў адзначаў, што адно з самых пакутлівых яго ўражанняў у часы рэвалюцыі — гэта «трансфармацыя людзей» [4, с. 228], таму так востра ў такія часы паўстае праблема асобы, якая ёсць «нязменнае ў зменах» [4, с. 230]. Гэта ж непакоіць і З. Бядулю. Яго герой «Леў Талстой» (раман «Язэп Крушынскі») так ацэньвае сучасную рэчаіснасць: «Я не веру ні ў бога, ні ў чалавека. У бога не веру, бо яго не бачу. У чалавека не веру, бо бачу яго» [26, с. 327]. М. Бярдзяеў заўважае, што ў стыхіі рэвалюцыі з’явіліся зусім новыя аблічча, якія не сустракаліся ў народзе раней. З’явіўся новы антрапалагічны тып, пазбаўлены дабрыні, расплывістасці, нейкай няпэўнасці абрысаў ранейшых аблiччаў. «Гэта былі твары... наступальныя і актыўныя... Новы антрапалагічны тып выйшаў з вайны, якая і дала бальшавіцкія кадры. Гэта тып... мілітарызаваны» [4, с. 230]. Такі тып «новых людзей» па аб’ектыўных прычынах не знайшоў паўнакроўнага адлюстравання ў беларускай прозе. Але асобныя яго рысы можна бачыць у вобразе Рыгора Талокі з апавядання Я. Нёманскага «Маці», дзе праблема «новых людзей» цесна звязана з праблемай бацькоў і дзяцей. Старэйшы сын Васіля і Таццяны Талокаў Міхась, афіцэр, на якога маці ўскладала вялікія надзеі, у час грамадзянскай вайны трапіў у банду, меншы Рыгор, які «яшчэ малым быў прыкрым мацеры» [22, с. 105], падаўся ў бальшавікі. Таму натуральна, што першапачатковае, на эмацыянальным узроўні, успрыманне ёю апошніх негатыўнае, тым больш што Міхась усё часцей у лістах скардзіўся на нейкіх «сацыялістаў», якія зневажаюць і нават б’юць афіцэраў. «Для Таццяны слова “сацыяліст” стала варожым, а людзей, якіх так звалі, яна называла зладзеямі» [22, с. 107]. Можна таксама часткова вытлумачыць такое стаўленне кансерватыўнасцю свядомасці беларусаў, іх пераважнай субпасіянарнасцю. Аднак калі нечакана ў адну з начэй з’явіўся Рыгор, Таццяніна «сэрца зноў пачало па-жывому варушыцца ў грудзях… яна імкнулася хоць і на Рыгоры выказаць усю сваю ласку, увесь імпэт растоптанага даўно пачуцця. Але і тут над ёй

пакпіла жыццё» [22, с. 108]. Сын не збіраўся заставацца з маці, бо «трэба рабіць рэвалюцыю». Гэта ўзняло ў Таццянінай душы вялікае абурэнне. У мястэчку доўга стаялі немцы, потым прыйшлі «расійцы-бальшавікі», потым «была вайна, прыйшлі палякі, яшчэ ваявалі — так без канца… А Міхася ўсё няма… А Рыгор прадаў матку за рэвалюцыю…» Калі ён заходзіў да мацеры, то «нават не скідаў свае шкураное жакеткі і рэменю з пісталетам» [22, с. 109]. Аднойчы ў доме разам з ім з'явілася Алеся, і маці ўсцешылася надзеяй, што ёй-такі давядзецца паняньчыць унукаў… Але ўтрапёны Рыгор пакіраваўся «канчаць рэвалюцыю», бо ён бальшавік. Таццяна астаўбянела. «Яна чула, што бальшавікі яшчэ горшыя за сацыялістаў… чужымі вачамі пазірала на Рыгора, баялася яго. Скураная жакетка, пісталет на рэмені збоку палохалі яе» [22, с. 114]. Маці не магла і ўявіць, што недзе з такім жа страхам думае пра бальшавікоў Міхась, якога лёс прывёў у банду. «Кінуць атамана і пайсці да бальшавікоў з павіннаю? Хто іх ведае, як яны сустрэнуць: кажуць, што ад іх нельга чакаць літасці» [22, с. 121]. Паказальна, што Я. Нёманскі называе Міхася «чалавек у афіцэрскім шынялі», падкрэсліваючы гэтым генеральную дамінанту яго асобы. Ваюючы з бальшавікамі «як з арганізаванаю адзінкаю», ён кіраваўся законамі вайны і сваім абавязкам, а зараз ніяк не можа прымірыцца з тым, што сённяшнія яго паплечнікі, «якім няма чаго траціць і ў якіх засталася адна помста, замест вайны пусціліся ў самы брудны разбой, падтрыманы на чужыя грошы» [22, с. 119]. Я. Нёманскі, ствараючы вобраз «новага чалавека» Рыгора Талокі, выказвае занепакоенасць бракам гуманістычнага зместу ў яго асобе, без чаго выглядае абсурднай сама, у аснове гуманістычная, ідэя пабудовы новага грамадства дзеля чалавека. Бо, як пісаў рускі пісьменнік-эмігрант Б. Зайцаў, «за ўсім грукатам культур, войнаў, пераваротаў цывілізацый ёсць яшчэ малая рэч — чалавечае сэрца, якое шукае непарушнага заўсёды, як бы ні ап'янялі яго поспехі і рух жыцця» [36, с. 237].

Характарызуючы сутнасць рэвалюцыйных падзей, М. Бярдзяеў адзначаў, што не можа быць рэвалюцыйнай ідыліі, бяскроўнай рэвалюцыі, у якой нарэшце выявілася б дабрыня чалавечай

прыроды і народных мас. «Рэвалюцыя ёсць цяжкая хвароба, пакутлівая аперацыя хворага, і яна сведчыць аб недахопе станоўчых творчых сіл, нявыкананым абавязку. <...> Старая гістарычная плоць Расіі, што называлася свяшчэннай, разлажылася, і павінна была з'явіцца новая плоць. Але гэта яшчэ нічога не гаворыць пра якасць гэтай новай плоці» [4, с. 226]. Сімволіка хваробы і спосабаў яе лячэння мае глыбокія карані. Гэта вынікае, у прыватнасці, з наступнай сентэнцыі М. Мантэня: «Мэта хірурга не ў тым, каб выдаліць дзікае мяса; гэта толькі спосаб лячэння. Ён імкнецца да таго, каб на тым жа месцы адрадзілася здаровая тканка і каб той жа ўчастак цела зноў зажыў нармальным жыццём. Кожны, хто хоча ўстараніць толькі тое, што прыносіць пакуты, недастаткова дальнабачны, бо дабро не абавязкова ідзе ўслед за злом; за ім можа надарыцца і новае зло, і да таго ж яшчэ горшае… Усе буйныя перамены расхістваюць дзяржаву і ўносяць у яе сумятню. Таму, хто жадае вылечыць яе адным махам, не шкодзіла б задумацца, што з гэтага выйдзе» [20, с. 205]. Сказанае мысляром пераконвае, што К. Чорны («Сястра») далёка не выпадкова зрабіў Казімера Ірмалевіча асістэнтам хірурга. У час аперацыі над «бязмерна простым студэнтам Макарчуком» ён адчувае, што «…усё гэта дзейнічанне адбываецца над жывым жыццём, якое нячутна калоціцца пад імі. Яны трымаюць яго і самі знаходзяцца з ім, і таму ў кожным руху нават пальца такая вялікая дапасаванасць…» [21, с. 181]. Казімер напружвае ўсе сілы, каб перамагчы ўласную неспрактыкаванасць, што раскідала думкі і рабіла яго слабым. Ёсць падставы меркаваць, што «неграмадскаму чалавеку» Казімеру Ірмалевічу аўтар вызначыў пэўную ролю ў аздараўленні тагачаснага грамадства, у чым пераконваюць асобныя штрыхі да партрэта героя. Казімер «любіць маўчаць і ад сваёй работы нікуды ўбок не падаецца» [21, с. 52]. Адсутнасць у чалавека «сацыяльнай гаварлівасці» характарызуе яго, між тым, як носьбіта інтэлекту і рэфлексіі. Выклікае павагу імкненне Казімера да прафесійнага ўдасканалення. Невыпадковы таксама выбар К. Чорным прафесіі таксатара для Ваці Браніслаўца.

Таксацыя — «улік і матэрыяльная ацэнка лесу: вызначэнне запасаў драўніны, аб'ёму дрэў, прыросту… » [21, с. 650]. Задоўга да таго, як Ваця ім стаў, адбыўся паказальны дыялог паміж Казімерам Ірмалевічам і Абрамам Ватасонам:

— Значыцца, лес сякуць — трэскі ляцяць?
— Лес вялікі, і трэсак многа.
— Для таго іх і многа, каб ачысціць лес.
— Лес заўсёды расце для таго, каб яго сеч. У гэтым вечнае абнаўленне. А якім спосабам ты яго ні сячы, усё роўна не можаш ты яго сеч так, каб не было трэсак… [21, с. 15].

«Лясы мераю», — кажа аб сабе Браніславец, і ў гэтым, на нашу думку, яшчэ адно сведчанне гуманістычнай пазіцыі К. Чорнага. А жаданне Ваці ўдарыцца аб цвёрдасць такіх, як Ватасон, можна разглядаць у рэчышчы філасофіі экзістэнцыялізму: каб не застацца «могільнікам магчымасцей». У ім «акрэслілася… жаданне знайсці метад аўладання ўсім, ці хоць знаёмства з шырынёю ўсяго» [21, с. 31]. У вачах суразмоўнікаў Ваця паўстае як «чалавек пачуцця», які мае асаблівасць «ува ўсім дакопвацца да пачаткаў і канцоў, нават там, дзе яго ўсё здавальняе і радуе», і гэтым «цікавы ён вельмі» [21, с. 151], як можа быць цікавы рэфлексіўны, кажучы сённяшняй мовай, чалавек, нонканфарміст, які «меў вялікую здольнасць адмаўляць усё тое, чаго не адмаўляе той, каго ён не любіць» [21, с. 30]. На пэўным этапе свайго жыцця Ваця небеспадстаўна «пачаў развіваць з вялікім поспехам востры скептыцызм, адзнакі якога з'яўляліся ў яго ўжо з ранніх дзён» [21, с. 30]. А як пісаў В. Бялінскі, «злосны розум ёсць таксама прымета вышэйшай натуры: чалавек з такім розумам бывае незадаволены не толькі людзьмі, а і самім сабою» [37, с. 117]. Аднак усякая вартасць можа набываць крайнасці, чым, на думку герояў, з'яўляецца Вацева няздольнасць «спакойна прымаць нават тое, што часамі нават і трэба прыняць спакойна». Калега Браніслаўца імкнецца спасцігнуць Вацеву «немагчымую» натуру і ўрэшце «растлумачвае» яе так: «Я от думаю — ты быў напалоханы рэвалюцыяй. Не ёю, а самым працэсам яе. Крывёю, порахам, смерцю. <...> Самы працэс яе ўстанаўлення напалохаў

цябе» [21, с. 237]. І такое вытлумачэнне досыць верагоднае, калі мець на ўвазе трагічны канфлікт паміж высакароднымі рэвалюцыйнымі мэтамі і заганнымі сродкамі іх дасягнення. «Ваця Браніславец амаль фізічна адчуваў бязлітасную цвёрдасць камення і цэглы і сілу жалеза і нават нямоцнага шкла. І побач таксама вятры, пахучыя мяккай зямлёю і лебядою» [21, с. 31]. Менавіта пра дух абнаўлення думае ён, калі кажа: «Я сам рэвалюцыя» [21, с. 237]. Прыходзіць, аднак, нарэшце пара, калі ўсё для Ваці робіцца «поўна сэнсам», а ён сам зрабіўся «вясёлым філосафам» [21, с. 242]. Яго адносіны з навакольным светам гарманізуе сустрэча з Маняй, пачуццё блізкасці да яе. Матыў кахання ў прозе К. Чорнага не правіла, а, хутчэй, выключэнне, таму звяртае на сябе ўвагу і патрабуе абгрунтавання. Разглядаючы вобраз Ваці Браніслаўца ў галерэі вобразаў «новых людзей», хочацца бачыць у гэтым матыве штрых да аблічча «чалавека гарманічнага», якому, у адрозненне ад людзей з «абвостранай цвёрдасцю», уласцівы ўсе чалавечыя пачуцці, і ён не лічыць іх праявай слабасці

М. Мантэнь, характарызуючы «дзяржаўных» людзей свайго часу, пісаў, што дабрадзейнасць, неабходная для кіраўніцтва свецкімі справамі, павінна мець выпукласці, выемкі і выгібы, каб яе можна было прыкладваць і прыладжваць да чалавечых слабасцей; гэта «дабрадзейнасць не бяспрымесная і не простая, не прамая, не беззаганная, не ўстойлівая, не незаплямленая… “Хто хоча застацца сумленным, той павінен пакінуць двор”» [20, с. 246-247]. Чалавечая шчырасць, узятая сама па сабе, не можа не лічыцца дабрадзейнасцю. Але шчырасць Антося Драчыка (З. Бядуля, «Язэп Крушынскі») была «востраю брытваю ў няўмелых руках». «Не так трапна павярні, і яна пакрышыць тваю морду, як бручку». Для шчырасці такога роду пісьменнік знаходзіць не адно яскравае параўнанне, напрыклад: «Кожнаму тыцне праўдай, нібы шпількай, у самыя вочы» [26, с. 367]. Драчыкава «шчырасць сыпалася, нібы град, на галовы гайдачан». Тыя па-свойму выяўлялі ўзаемнасць — «яны яго шчыра білі... А за што б ні білі чалавека, ці за шчырасць, ці за фальш — усё роўна баліць... А як баліць, чалавек набіраецца

злосці… <...> …Выкрышталізаваная злосць на здзекі з шчырасці — моцная, як чысты спірытус» [26, с. 362]. Гэтым З. Бядуля папярэджвае аб небяспецы, бо воля да пакуты стаіць усяго на крок ад таго, «каб адчуць і волю да жорсткасці…» [29, с. 745], — працяглыя пакуты выхоўваюць у чалавеку тырана.

Адлюстраванне калектывізацыі абумовіла з’яўленне ў прозе абагульненага вобраза партыйнага кіраўніка ў вёсцы, затым у калгасе — «актывіста», «чалавека паперы». У такой якасці яго выявіў А. Платонаў. Пісьменнік вылучае галоўную ўласцівасць свайго безыменнага героя: ён праводзіць ідэалагічную работу, арганізуе калгас, потым — раскулачванне і ліквідацыю кулацтва як класа. «Усе партыйныя прадстаўнікі, арганізатары калгасаў пачынаючы ад Давыдава з “Узнятай цаліны”… пазнавальныя ў актывісце з “Катлавана” (1929—1930)» [38]. Пазнейшыя вобразы такога тыпу толькі дадалі да сутнасці платонаўскага «актывіста» некаторыя псіхалагічныя дэталі. Галоўнае ў гэтым характары было вылучана і бязлітасна выкрыта аўтарам «Катлавана». А. Платонаў першым сярод рускіх пісьменнікаў выявіў у літаратуры аблічча генацыду свайго народа як неад’емнага элемента будаўніцтва «новага» грамадства і першым вытлумачыў яго механізм. Пісьменнік паказвае, што асноўнай, неабходнай і абавязковай, умовай генацыду з’яўляецца ператварэнне чалавека ў абстракцыю, клеймаванне яго адмоўным знакам — «буржуй», «крывасмок», «кулак», «падкулачнік», «шкоднік». Але гінуць і самі «актывісты»: як тыя, хто быў верны Ідэі, так і тыя, хто захоўваў вернасць Дырэктыве. Першыя перашкаджаюць у ажыццёўленай утопіі тым, хто лічыць сваім правам інтэрпрэтацыю Ідэі. Другія — упэўненасцю ў тым, што сляпое падпарадкаванне дае ім нейкія асаблівыя правы. Беларуская проза першай трэці XX стагоддзя таксама не засталася ўбаку ад гэтай праблематыкі. Абодва тыпы «актывістаў» дзейнічаюць у рамане М. Зарэцкага «Вязьмо» (1932). Сымон Карызна жыве і працуе ў імя ідэі. Але на пэўным этапе да яго прыходзіць асэнсаванне таго, што такія, як ён, «ужо лішнія ў гэтай рэвалюцыі» [5, с. 101], што далей яна пойдзе без іх. Карызну не дае спакою думка, што «ў партыі

могуць быць чыноўнікі, якія будуць рабіць тое, што ім загадаюць, хоць душой, нутром і не ўспрымаюць гэтага» [5, с. 102]. Інакш паводзіць сябе ў момант краху «актывіст Дырэктывы» Пацяроб. Ён «…агрызаўся, лаяўся, нахабна вытыкаў кожнаму яго ўласныя грахі, якіх ён нейкім дзівам меў на ведаме безліч, і ўпарта напіраў на іх, як на сваё апраўданне, хоць яны не мелі ніякага дачынення да разглядання справы. І кожны свой выпад, якія б вынікі ён ні меў, пакрываў трыумфальным поглядам ваяўнічага пераможцы» [5, с. 288]. Рысы «актывіста ў імя Дырэктывы» ў вобразе «страшнага калектывізатара» Пацяроба надзвычай завостраны. На першы погляд у яго прозвішчы не бачна адмоўных канатацый. «Каб ісці наперад, трэба церабіць дарогу» [5, с. 264], — кажа Сымон Карызна. Але гэта, бадай, пераўтворанае «Лес сякуць — трэскі ляцяць». Пацяроб увасабляе дэструктыўныя рысы «новых людзей», нагадваючы таго хірурга, які бяздумна выдаляе «дзікае», на яго думку, мяса. Як адзначае аўтар, ён «быў наскрозь чалавек адміністрацыйны» і не любіў «малімоніцца», а ўсё яго аблічча нібы гаварыла: «Ну што ты, братачка, за чалавек? Попел ты, а не чалавек. Шкада мне цябе… а то б узяў ды расцёр цябе нагой, як чорнага жука». Скончыўшы раскулачванне «ўсіх прызначаных да гэтае мэты сівецкіх гаспадароў», Пацяроб далажыў Карызну: «Раскудлычыў, Сымонка… Цяпер будзем у калгас запісваць» [5, с. 248]. Пацяроб не сумняваецца: усё пойдзе па плану, бо «план… гэта сацыялізм». Ён пераконвае Карызну: «Абцярэбім усё на першы нумар» [5, с. 248]. І сапраўды, справа ў яго пайшла досыць гладка, а «што ён рабіў, зайшоўшы ў каторую хату, якія ўжываў метады агітацыі і прапаганды, гэта аставалася на яго шчырым пацяробаўскім сумленні» [5, с. 232]. У мастацкай форме М. Зарэцкі праводзіць думку, што выразная мяжа паміж «актывістамі Ідэі» і «актывістамі Дырэктывы» на пэўным этапе можа знікнуць. Так, на сходзе Карызна бачыў, што «Пацяроб лішне загнуў… але разам з тым ён мімаволі спачуваў яму, працінаўся тымі самымі пачуццямі… Ён пачынаў дрыжаць у нястрымнай злосці, пачынаў ненавідзець увесь гэты тупы раз’юшаны натоўп, і кожнае вострае Пацяробава слова, кожная яго грубая лаянка

давала яму нейкую звярыную асалоду» [5, с. 96]. Больш таго, ён сам стаў крычаць, лаяцца, пагражаць. Словы «вылятаолі ў яго самахоць, выпхнутыя з нутра несуладным звярыным шалам. Ён разышоўся яшчэ горш за самаго Пацяроба» [5, с. 97].

Чалавек, які «раздвойваецца паміж духам і інстынктамі», — «хворы чалавек, адрэзаны ад свету» [18, с. 226]. У гэтым вытокі крызісу Карызны. Яго рамантычны баявы дух церпіць крах перад аблiччам спрадвечнага інстынкту, якім з'яўляецца страх. Сымон Карызна ў сваіх паводзінах нагадвае чалавека, што апынаецца ў натоўпе: тады бывае неабходна прыгнуцца, прыціснуць да свайго цела локці, падацца назад ці, наадварот, уперад, нават ухіліцца ад прамога шляху ў залежнасці ад таго, з чым сутыкнешся; даводзіцца жыць не столькі на свой густ, колькі паводле густу іншых, не столькі адпаведна сваім намерам, колькі ў адпаведнасці з намерамі другіх, у залежнасці ад часу, ад волі людзей, у залежнасці ад стану спраў. «Платон казаў, што каму ўдаецца адысці ад грамадскіх спраў, не запляміўшы сябе самым агідным чынам, той, можна сказаць, цудам ратуецца… <...> …бо і расліна, перасаджаная ў зусім нязвыклую і непрыдатную для яе глебу, хутчэй сама прыстасуецца да яе, чым прыстасуе яе да сябе» [20, с. 247]. Не ўдаецца гэта і Карызну. Між тым, М. Зарэцкі не пазбаўляе свайго героя магчымасці заняць месца сярод «новых людзей»: хоць ён і пацярпеў крах як сацыяльны тып, але ў яго ёсць такі шанс хаця б таму, што ў паводзінах Карызны выявіліся некаторыя рысы творчай асобы. Напрыклад, ён бачыў і быў гатовы выяўляць і канструктыўна скарыстоўваць рашучасць мужыкоў да нейкай кардынальнай, хай сабе яшчэ не асэнсаванай змены жыцця, поўнага супярэчнасцей і несуладдзя. На жаль, творчы патэнцыял героя застаўся незапатрабаваным у рамках раманнага дзеяння. Але ў яго вобразе добра заўважна такая абумоўленая эпохай эстэтычная рыса, як незавершанасць характару, што відаць з адкрытасці свядомасці героя, яго сумненняў у прапанаваных светапоглядных схемах, крытычнай рэфлексіі ўласнай дзейнасці. А вартасць вобраза, створанага М. Зарэцкім, пацвярджаецца думкай К. Чорнага: «Такі духоўны

разлад чалавека, скалечанага бурным рухам гістарычных падзей, можна паказаць толькі ў глыбокім псіхалагічным творы, абгрунтаваўшы… праўдзівымі перадумовамі, паказаўшы гэтага чалавека з усіх яго… адмоўных і дадатных бакоў» [2, с. 68].

Сацыяльная і маральная ізаляцыя, а затым ліквідацыя «актывістаў» ператварае «новае» грамадства ў «аднаасобную гаспадарку», у якой улада належыць «галоўнаму чалавеку». Гэтая думка паслядоўна праводзіцца А. Платонавым [38], але не застаецца і па-за абсягам праблематыкі рамана «Вязьмо». «Велічны», «велічна-непарушны ў сваіх перакананнях»; «каменны»; «каменная ўпэўненасць», «пераможна-саманадзейны настрой», «трыумфальны погляд ваяўнічага пераможцы» — гэта эпітэты, якія арганічна дапасуюцца да аблічча «правадыра ўсіх часоў і народаў». І хоць М. Зарэцкі выкарыстоўвае іх адносна постаці несувымерна больш дробнага маштабу — старшыні Сівецкага сельсавета Пацяроба, — усё ж будзе дапушчальным меркаванне, што аўтар рамана «Вязьмо» праз канцэпцыю вобраза «страшнага калектывізатара» сівецкага маштабу хацеў паказаць сутнасць характару «галоўнага чалавека» ў савецкай дзяржаве — Сталіна — і яго ролю ў вырашэнні лёсу краіны ўвогуле і сялянства ў прыватнасці, выявіць свае адносіны да памылковых рашэнняў у ажыццяўленні калектывізацыі. Як бачым, і ў А. Платонава, і ў М. Зарэцкага тэмы «новага чалавека» і «галоўнага чалавека» набываюць адметныя пункты судакранання. На нашу думку, Пацяроб у рамане «Вязьмо» — гіпатэтычна маркіраваная асоба. Гэтая гіпотэза часткова пацвярджаецца высновай В. Шура аб тым, што «адсутнасць у творы онімаў, асабліва імёнаў канкрэтных гістарычных асоб, учынкі якіх засведчаны ў тэксце, традыцыйна кампенсуецца канцэнтраваным ужываннем апісальных выразаў, назваў іх пасад, эматыўнай лексікі, што ў комплексе садзейнічае выяўленню павышанай асацыятыўнасці да такіх гіпатэтычна маркіраваных імёнаў» [39, с. 195]. Яшчэ больш умацоўвае ў вылучаным меркаванні характар рэакцыі Пацяроба на «сенсацыйную заяву Сымона Карызны» аб фракцыйнай рабоце ў ячэйцы, якую вядзе групоўка на чале з Зеленюком. Ён спачатку працягла свіснуў,

а пасля «грымнуў яго бесцырымонны голас, разарваўшы ў мэтлухі ўсю… змрочную трывожную цішыню: “— Дык вось яно што?.. Галубочкі мае, родненькія… Дык вы ўжо фракцыі рабіць панаўчыліся? Як той, не тут кажучы, Троцкі?... Груповачкі, фракцыйкі…. Ого-го-го!.. Здорава, любачкі!.. Даражэнькія мае!.. ”

Ён быў страшэнна рад, гэты дзівак Пацяроб, і не мог стрымаць свае нядобрае злоснае радасці» [5, с. 186].

Такім чынам, хоць антрапонім «Пацяроб» не адносіцца да ліку прэцэдэнтных, ён паспрыяў гіпатэтычнаму ўвасабленню ў творы постаці гістарычнага дзеяча і фарміраванню выразных асацыяцый адносна яго імені.

Безумоўна, вылучанае меркаванне патрабуе ажыццяўлення скрупулёзнага аналізу розных крыніц, што на дадзеным этапе не з’яўляецца галоўнай мэтай нашага даследавання. Таму абмяжуемся асобнымі пазіцыямі, якія вынікаюць непасрэдна са змястоўна-фармальных асаблівасцей рамана. Так, у дыялогу Якуба Лакоты і Галілея фігура Пацяроба ўзбуйняецца да маштабу гістарычных і міфалагічных постацяў, што, на першы погляд, нелагічна. Прычым М. Зарэцкі не імкнецца захаваць гістарычную дакладнасць у маўленні Галілея. Празаіку важна выказаць праз яго свае адносіны да спосабу вырашэння лёсавызначальных дзяржаўных праблем: «Дурны быў цар… ага… Дурны Ляксандр… сячы кожны патрапіць… І *гэты* (курсіў мой — А. Б.) сячэ… А хай развяжа, ага… хай развяжа!» [5, с. 243]. Аўтар у гэтым эпізодзе, безумоўна, засцерагаецца, калі піша: «Якуб зразумеў, што стары гаворыць пра Пацяроба», але тут жа працягвае вылучаную вышэй ідэйна-мастацкую лінію. Галілей аніяк не хоча пагадзіцца з тым, што «сячы» азначае дзейнічаць рашуча і смела: «Няпраўда! Няпраўда! Не рашучы ён… Не смелы ён… Ён — рызыкант!.. Ён бурыць… ага… ён разбурае… усё разбурае…» [5, с. 243]. Не пераконвае старога дзівака і наступны аргумент Якуба Лакоты: «Вось ён, скажам, разбурае, а вы, дзядзька Ахрэм, сёе-тое будуеце… Можа, для таго, што вы будуеце, ён месца цярэбіць, га?” Галілей страшэнна спалохаўся гэтага параўнання. “Ён і маё

разбурыць… ага… ён разбурыць…”» [5, с. 244]. М. Зарэцкага надзвычай хвалявалі ўзнятыя пытанні, аб чым сведчыць у першую чаргу сам факт яго звароту да падзей калектывізацыі без захавання часавай дыстанцыі. Таленавітаму пісьменніку ўдалося ўбачыць у надзённым рэчаіснае. Але, нават калі яму і былі вядомы адказы, ён не мог выкласці іх для чытача, не скарыстаўшыся іншасказанем. Таму пісьменнік, як «совопросник века сего» [1 Кар.20], завастрыў увагу на асабліва балючым з дапамогай «каскаду» рытарычных пытанняў, сфармуляваных услед за эпізодам, дзе стары паспешліва пакідае хату Лакоты. Па кожным з іх настойліва напрошваецца чытацкі каментарый-роздум, дзеля чаго, канечне ж, пытанні і былі сфармуляваны. «Але чаму ж так спяшаўся ён да свае самотнае мярлогі, нібы бег ратаваць сваё дзівачнае, нікому не патрэбнае начынне ад грознае стыхійнае навалы? Можа, гэта быў інстынктыўны страх перад той самай сілай разбурэння, аб якой жартам казаў Якуб Лакота і якую ён, Галілей, ва ўласцівай яму хваравітай экзальтацыі мог уявіць як нешта матэрыяльнае і трывожна блізкае? А мо проста дзівачыў стары мудрагель, ашукваючы людзей і самога сябе?» [5, с. 245].

Адзін з герояў Б. Пастарнака («Доктар Жывага»), разважаючы пра адрознасць эпох, прыгадвае блокаўскі радок «Мы, дети страшных лет России». «Калі Блок гаварыў гэта, — кажа ён, — гэта трэба было разумець у пераносным сэнсе, фігуральна. І дзеці былі не дзеці, а сыны, дзецішчы, інтэлігенцыя, і страхі былі не страшныя, а правідэнцыяльныя, апакаліптычныя, а гэта розныя рэчы. А цяпер усё пераноснае стала літаральным, і дзеці — дзеці, і страхі страшныя» [10, с. 386]. Тым большая веліч пісьменніцкага і чалавечага подзвігу творцаў, якія ў такіх ўмовах здолелі стварыць летапіс часу ва ўспрыманні яго менавіта суб’ектамі той гістарычнай эпохі.

Вывады

Беларуская проза першай трэці XX стагоддзя бачыла сваю надзённую задачу ў стварэнні вобразаў новых герояў. Гэтае наватарства патрабавала значных творчых намаганняў. Уважліва шукаючы ў жыцці рысы новага,

пісьменнікі ўшчыльную падступіліся да тыпу чалавека, дагэтуль незнаёмага вёсцы. У пэўнай меры такія вобразы адпавядалі эстэтыка-ідэалагічным патрабаванням эпохі. Аднак заўважна і моцнае імкненне творцаў выйсці за межы сацыялагізаваных схем, напоўніць унутраны змест прадстаўнікоў новага грамадства выпрабаванымі часам каштоўнасцямі. Распаўсюджаным мастацкім маркёрам гэтай дыялектыкі ў беларускай прозе выступае спалучэнне «адноўленыя людзі» і семантычна блізкія яму лексемы (К. Чорны, М. Зарэцкі, Я. Колас).

Праблема новага чалавека цесна змыкалася з праблемай «жывога чалавека», якім для беларускай літаратуры быў найперш селянін з самага дна народнага жыцця. Беларускія празаікі ўсведамлялі і тое, што іх улюбёны герой змяняецца разам з эпохай, таму імкнуліся вывесці яго «ў шырокія размахі» жыцця. Аднак гуманістычная мастацкая мадэль «новага чалавека» страчвала рэальную перспектыву ва ўмовах няўхільнага ўмацавання таталітарысцкіх тэндэнцый у тагачасным грамадстве. У дэгуманізаваным, «запраграмаваным» грамадстве новы герой выяўляецца і ў іпастасі «чалавека абумоўленага», страчваючы такія каштоўнасці, як воля і сумленне, і, у сваю чаргу, набываючы адзнакі рэсентыментнага тыпу.

Перавага памкнення новага мастацтва да скульптурнасці і манументальнасці вяла да пераважнай прадстаўленасці станоўчых герояў прозы 20—30-х гадоў мінулага стагоддзя ў сацыяльна вызначаных ролях, з чаго выклікала пагарджанне асабовай індывідуальнасцю ў працэсе пераўтварэння характару ў тып. У выніку многім мастацкім характарам нестае энергіі самаразвіцця (К. Чорны, Ц. Гартны). Пісьменнікі вычувалі аб’ектыўныя цяжкасці ў дапасаванні ўласнай канцэпцыі «новага чалавека» да тагачасных эстэтыка-ідэалагічных ўстановак. Завершанасць характару ў тыпе вызначала пафас твораў яўнай сацыяльнай афарбаванасці.

Вобраз рэвалюцыянера як «новага чалавека» не вызначальны ў сістэме вобразаў-характараў беларускай прозы першай трэці XX стагоддзя праз адсутнасць аб’ектыўных перадумоў для фарміравання падобнага сацыяльнага тыпу. Вобразы рэвалюцыянераў, створаныя ў гэты перыяд, недастаткова індывідуалізаваны, каб стаць тыпамі, пісьменнікам бракуе пераканаўчасці ў паказе іх унутранага свету. Аднак у асобных творах можна вылучыць досыць паспяховыя спробы спасцігнуць псіхалогію «чалавека ў скуранцы» (Я. Нёманскі, К. Чорны).

Майстэрства беларускіх празаікаў у абмалёўцы вобразаў-характараў дазваляе ў асобных выпадках канкрэтызаваць думку пра неабходнасць стварэння ў грамадстве «новых» людзей як эліты, што вылучаецца па сваіх ведах, адукацыі, творчых здольнасцях (З. Бядуля, Я. Колас).

Вырашаючы такую буйную мастацкую задачу, як адлюстраванне чалавека новага тыпу, пісьменнікі ставілі яе і ў кантэкст традыцыйнай праблематыкі, у прыватнасці ўзаемаадносін паміж бацькамі і дзецьмі. Ва ўмовах карэннай ломкі старога свету гэтая тэма набывала асаблівую вастрыню і спрыяла стварэнню вобразаў «новай», перадавой моладзі.

Праблема новага чалавека для беларускіх аўтараў — гэта найперш праблема «адноўленай» у сваіх чалавечых правах і годнасці асобы. Асабліва выразны гэты матыў у прозе К. Чорнага і М. Зарэцкага. Не пазбегнуўшы ў цэлым небяспекі схематызацыі вобразаў, народжаных новай рэчаіснасцю, яны разумелі каштоўнасць у літаратуры амбівалентнага характару, які актыўна рухае сюжэт. Такая канцэпцыя ўласціва вобразам «новых людзей» у творах З. Бядулі, Л. Калюгі, А. Мрыя, Я. Нёманскага.

Імкнучыся спасцігнуць псіхалогію і выразна абмаляваць вобразы дзеячаў сучаснай ім эпохі, пісьменнікі карыстаюцца разнастайнымі сродкамі мастацкага выяўлення, надаючы прыярытэтнае значэнне партрэтнай і маўленчай характарыстыкам, сімваліцы рэчаў і з’яў. Эфектыўным сродкам тыпізацыі выступаюць антрапонімы. Беларускія празаікі творча выкарыстоўваюць элементы эпісталярнага жанру, пратэічнай кампазіцыі, у тым ліку звязанай з утойваннем папярэдняй ідэнтычнасці. Сацыяльна-маральная пазіцыя героя выступае інварыянтам раманнага двайніцтва (З. Бядуля), што можа быць ацэнена як сродак мастацкай рэпрэзентацыі пратэсту супраць запанавання эпохі татальнай крывадушнасці. У размаітых вобразах «новых людзей» заўважны асобныя штрыхі аблічча «чалавека гарманічнага» (К. Чорны, М. Зарэцкі, Л. Калюга).

Як апазіцыя аўтарытарнасці некаторых прадстаўнікоў «новага грамадства» праводзіцца матыў пошуку дыялогу «чалавека з чалавекам» (М. Зарэцкі), які спрыяе інтэрыярызацыі новых каштоўнасцей. Пісьменнікі ставяць паспяховасць вырашэння «новымі людзьмі» лёсу сялянства ў залежнасць ад адэкватнасці іх ідэйных поглядаў жыццёваму вопыту, у сувязі з чым акрэсліваюцца некаторыя асабовыя рысы кіраўнікоў гуманістычнага тыпу.

У канцэпцыі асобы новага героя прысутнічае матыў мэтазгоднасці сувязі з быццёвым і маральным вопытам папярэднікаў, у пэўнай супярэчнасці з якім знаходзяцца людзі «газетнай начытанасці». Затое тып доктара, хірурга рэпрэзентуе пэўную ролю асобы ў аздараўленні тагачаснага грамадства.

Асобныя мастацкія тыпы ў сваіх яскрава індывідуалізаваных рысах утрымліваюць характарыстыкі, уласцівыя «маленькаму чалавеку», які, апынуўшыся ў новых гістарычных умовах, набыў рысы «новага», «прадуктыўнага», дзейнага чалавека з вульгарызаваным памкненнем да сацыяльнай творчасці (А. Мрый, З. Бядуля).

У падзеях «траістай вайны» не вырашаліся геапалітычныя інтарэсы беларусаў, і гэта адна з прычын, паводле якой у айчыннай прозе акрэсленага перыяду не набыў распаўсюджання «мілітарызаваны» тып асобы, як сацыяльны, так і мастацкі.

Пераканаўча абмаляваны ў апавяданнях, аповесцях і раманах беларускіх пісьменнікаў тып «актывіста» ў дзвюх яго асноўных іпастасях, што яшчэ раз пацвердзіла тыпалагічную сувязь айчыннай літаратуры з літаратурамі іншых народаў.

Спіс выкарыстаных крыніц

1. *Адамович, А.* Собрание сочинений : в 4 т. / А. Адамович. — Минск : Маст. літ., 1982. — Т. 2 : Асия. Последний отпуск. Повести. Кузьма Чорный. Уроки творчества. Эссе. Публицистика и критика 50—70-х годов. — 606 с.
2. *Чорны, К.* Збор твораў : у 8 т. / К. Чорны. — Мн. : Маст. літ., 1975. — Т. 1. — Апавяданні. 1923—1927 гг. — 554 с.
3. *Крапіва, К.* Збор твораў : у 3 т. / К. Крапіва. — Мн. : Дзярж. выд-ва БССР ; рэд. маст. літ., 1956. — Т. 2 : Проза. — 583 с.
4. *Бердяев, Н. А.* Самопознание : (опыт философской автобиографии) / Н. А. Бердяев. — М. : Книга, 1991. — 446 с.
5. *Зарэцкі, М.* Збор твораў : у 4 т. / М. Зарэцкі. — Мн. : Маст. літ., 1991. — Т. 3 : Вязьмо : раман ; Сымон Карызна : драм. аповесць. — С. 5—298.
6. *Бабель, И.* Конармия : рассказы, дневники, публицистика / И. Бабель ; сост. А. Н. Пирожкова-Бабель. — М. : Правда, 1990. — 480 с.
7. *Чорны, К.* Збор твораў : у 8 т. / К. Чорны. — Мн. : Маст. літ., 1975. — Т. 8 : Публіцыстыка, крытычныя артыкулы, дзённік, летапіс жыцця і творчасці, алфавітныя даведнікі твораў, паказчыкі імён. — 616 с.
8. *Пришвин, М.* Собрание сочинений : в 8 т. / М. Пришвин. — М. : Худож. лит., 1986. — Т. 8 : Дневники, 1905—1954. — 759 с.
9. *Шопенгауэр, А.* Мир как воля и представление : в 2 т. ; пер. с нем. / А. Шопенгауэр ; ред. Е. В. Москвич. — Минск : Попурри, 1999. — Т. 2. — 829 с.
10. *Пастернак, Б. Л.* Доктор Живаго : роман / Б. Л. Пастернак. — М. : Кн. палата, 1989. — 431 с.
11. *Калюга, Л.* Ні госць ні гаспадар : апавяданні і аповесці / Л. Калюга. — Мн. : Маст. літ., 1974. — 290 с.
12. *Набоков, В.* Собрание сочинений русского периода : в 5 т. [Электронный ресурс] / В. Набоков ; сост. Н. И. Артеменко-Толстой ; предисл. М. Э. Маликовой [и др.]. — СПб. : Симпозиум, 1999. — Т. 2 : 1926—1930 : Машенька. Король, дама, валет. Защита Лужина. Рассказы. Стихотворения. Драма. Эссе. Рецензии. — С. 683—689. — Режим доступа: http://litcatalog/al.ru/books/nabokov_rp_t2.html. — Дата доступа: 02.01.2008. — Загл. с экрана.
13. *Бядуля, З.* Язэп Крушынскі : раман : у 2 кн. — Кн. 1 : Збор твораў : у 4 т. — Мн. : Дзярж. выд-ва БССР ; рэд. маст. літ., 1953. — Т. 3. — С. 167—522.
14. *Бродский, И.* Форма времени : стихотворения, эссе, пьесы : в 2 т. / И. Бродский. — Минск : Эридан, 1992. — Т. 2. — 480 с.
15. *Бугаёў, Д.* Пакутныя дарогі рамантыка / Д. Бугаёў // Полымя. — 2001. — № 11. — С. 211.
16. *Жураўлёў, В. П.* Актуальнасць традыцый : Якуб Колас у пісьменніцкім асяродку / В. П. Жураўлёў. — Мн. : Бел. навука, 2002. — 184 с.
17. История белорусской советской литературы / ред. И. Я. Науменко [и др.]. — Минск : Наука и техника, 1977. —776 с.
18. *Бубер, М.* Два образа веры ; пер. с нем. / М. Бубер ; под ред. П. С. Гуревича [и др.]. — М. : Респ., 1995. — 464 с.
19. *Мележ, І.* Завеі, снежань : раман / І. Мележ. — Мн. : Маст. літ., 1978. — 240 с.

20. *Монтень, М.* Опыты : избр. произведения : в 3 т. ; пер. с фр. / М. Монтень. — М. : Голос, 1992. — Т. 3. — 416 с.

21. *Чорны, К.* Збор твораў : у 8 т. / К. Чорны. — Мн. : Маст. літ., 1973. — Т. 3. — 544 с.

22. *Нёманскі, Я.* Творы / Я. Нёманскі. — Мн. : Маст. літ., 1984. — 598 с.

23. *Чайковская, В. И.* Концепция человека в современном искусстве: на материале лирико-философского направления : автореф. … дис. канд. филос. наук / В. И. Чайковская. — М. : Изд-во Моск. ун-та, 1982. — 21 с.

24. *Навуменка, І. Я.* Змітрок Бядуля / І. Я. Навуменка. — 2-е выд. — Мн. : Бел. навука, 2004. — 227 с.

25. Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В. И. Кожевникова, П. А. Николаева. — М. : Совет. энцикл., 1987. — С. 481-482.

26. *Бядуля, З.* Язэп Крушынскі : раман : у 2 кн. — Кн. 2 : Збор твораў : у 5 т. — Мн. : Маст. літ., 1989. — Т. 5. — С. 5—249.

27. *Мікуліч, Б.* Аповесць для сябе / Б. Мікуліч. — Мн. : Маст. літ., 1993. — 238 с.

28. *Тойнби, А. Дж.* Цивилизация перед судом истории : сб. ; пер. с англ. / А. Дж. Тойнби. — 2-е изд. — М. : Айрис-пресс, 2003. — 592 с.

29. *Ницше, Ф.* Сочинения : в 2 т. ; пер. с нем. / Ф. Ницше ; сост., ред. изд., вступ. ст. и примеч. К. А. Свасьяна. — М. : Мысль, 1990. — Т. 1 : Литератур. памятники. — 829 с.

30. Гісторыя беларускай літаратуры ХХ стагоддзя : у 4 т. / Нац акад. навук Беларусі, Аддз-не гуманіт. навук і мастацтваў, Ін-т літаратуры імя Я. Купалы. — Мн. : Бел. навука, 1999. — Т. 2. : 1921 — 1941. — 903 с.

31. *Леонов, Л.* Повести и рассказы / Л. Леонов. — Л. : Лениздат, 1986. — 528 с.

32. *Платонов, А.*Чевенгур : роман / А. Платонов ; сост., вступ. ст., коммент. Е. А. Яблокова. — М. : Высш. шк., 1991. — 654 с.

33. *Мрый, А.* Запіскі Самсона Самасуя : раман, апавяданні / А. Мрый. — Мн. : Юнацтва, 1995. — 475 с.

34. *Улицкая, Л.* Даниэль Штайн : переводчик / Л. Улицкая. — М. : Эксмо, 2007. — 528 с.

35. *Булгаков, М.* Белая гвардия. Мастер и Маргарита : романы / М. Булгаков ; предисл. В. И. Сахарова. — Минск : Маст. літ., 1988. — 670 с.

36. *Зайцев, Б. К.* Осенний свет : повести, рассказы / Б. К. Зайцев. — М. : Совет. писатель, 1990. — 544 с.

37. *Белинский, В. Г.* О классиках русской литературы / В. Г. Белинский. — Минск : Наука и техника, 1977. — 528 с.

38. Умирающая деревня — символ гибели русского крестьянства в повести А. Платонова «Котлован» [Электронный ресурс]. — [Б. м. : б. и.]. — Режим доступа: http://bank/ orenipk/ru/text/48_5.htm. — Дата доступа: 15.08.2009. — Загл.с экрана.

39. *Шур, В. В.* Онім у мастацкім тэксце : манагр. / В. В. Шур. — Мн. : Бел. кнігазбор, 2006. — 216 с.

3.2 «Чалавечае — звярынае» ў кантэксце асабовай характарыстыкі літаратурнага героя

Паэтыка празаічных твораў, народжаных ва ўмовах трансфармацыйных і дэструктыўных тэндэнцый першай трэці ХХ стагоддзя, вызначалася рознымі фактарамі. Гэта і жыццёвыя ўражанні, і ўздзеянне разнародных, часам узаемавыключальных з'яў у працэсе фарміравання новай эстэтыкі, і кніжныя філасофскія ўплывы. Аналізуючы набыткі еўрапейскай філасофскай антрапалогіі, М. Бубер адзначаў: у філасофіі Ф. Ніцшэ — што і адрознівае яго погляды ад поглядаў папярэднікаў — чалавек знаходзіцца на вастрыі ўсякага роздуму пра свет не як празрыстая і аднамерная істота, а як істота праблематычная. Усякі чалавек ёсць нібы «эмбрыён чалавека будучыні…» [1, с. 185]. Гэтае сцвярджэнне мае цесную сувязь з патрабаваннем у эстэтыцы «эпохі рубяжа» новага чалавека, новага героя. Але з'яўленне сапраўднага, «будучага» чалавека зусім не гарантавана, што пацверджана гістарычным вопытам. Чалавек пераходнага стану павінен стварыць «будучага» чалавека з таго матэрыялу, якім з'яўляецца ён сам. Сапраўдны чалавек — не мэта, а толькі шлях, інцыдэнт, «вялікае абяцанне». Чалавек тым і адрозніваецца ад усіх жывых істот, што ён «асмельваецца абяцаць» [1, с. 185], гэта значыць разглядае нейкі адрэзак будучыні як тое, што ад яго залежыць і за што ён мае адказнасць. М. Бубер бачыць заганнасць гэтых пазіцый Ф. Ніцшэ ў тым, што яны абыходзяць праблему «чалавек з чалавекам». Аднак ва ўсякім выпадку чалавек — гэта не толькі від, а і катэгорыя, бо калі з жывёльнага свету выйшла істота, якая мае веды пра супольнае і сваё ўласнае быццё, тады сам факт і характар такога выхаду нельга вытлумачыць выключна ўмовамі жывёльнага свету ці асэнсаваць толькі ў прыродазнаўчых катэгорыях.

Экзістэнцыйная метафара «вялікае абяцанне» «прасвятляе» як ідэйны змест пераважнай большасці празаічных твораў першай трэці ХХ стагоддзя, так і асаблівасці іх мастацкай формы. Характары і тыпы ў беларускай прозе «эпохі рубяжа» ў эстэтычных катэгорыях

увасабляюць сутнасць чалавека як «вялікага абяцання», а гэта яднае мэты чыстага пазнання і эстэтыкі.

Малюючы сацыяльную панараму XIX стагоддзя, А. Уласаў адзначаў: «У той няхітры і просты век на свеце жылі памешчыкі, мужыкі, чыноўнікі, і кожны адвеку трымаўся свайго класу. <…> Людзі пілі, елі, паміралі; як вялікія дзеці, рабілі несправядлівыя жорсткія рэчы са спакойным сумленнем, а другія жылі ў беднасці, вечнай працы, холадзе, голадзе, паняверцы, лічачы гэта за нармальны стан» [2, с. 20]. У мастацкім абрысе людскіх нораваў эпохі першапачатковага накаплення капіталу адбіліся ўяўленні, уласцівыя міфалагічнай свядомасці: «Куды ні ўзглянеш, — усюды плач, слёзы, крыўда, знішчэнне. Людзі, як ваўкі, душаць адзін другога. Дужэйшы, каб мог, гатоў слабейшага ўтапіць у лыжцы вады» [3, с. 243]. Заканамерна, што новая эпоха абяцала вялікія змены ў існым парадку рэчаў. На гэтых шляхах актуалізавалася вялікае абяцанне свабоды, мастацкай і «рэальнай» творчасці, гаспадарчай ініцыятывы. Аналіз твораў першай трэці XX стагоддзя выявіў прытоеныя надзеі самых розных людзей на змены да лепшага і нярэдкія пякучыя расчараванні ад падмены рэальных грамадскіх мадэляў беспадстаўнымі дэкларацыямі.

Калі звычка да зла робіцца штодзённым вопытам чалавека, трэба мець вялікую духоўную стойкасць, каб ёй не скарыцца. Беларускія пісьменнікі ўсведамлялі значэнне эстэтычных з’яў у працэсе змагання са злом.

Галоўны герой аповесці М. Зарэцкага «Голы звер» — носьбіт аўтарскага погляду на мэты і задачы мастацтва. Як адзначае М. Мушынскі, пісьменнік «лічыў патрэбным сказаць сучаснікам мужную праўду пра негатыўныя з’явы новага жыцця і тую небяспеку, якую неслі з сабой людзі тыпу Віктара Яроцкага» [4, с. 513-514]. Яроцкі, паводле традыцыйнай тыпалогіі, — адмоўны персанаж. Аднак гэта натура неаднамерная. Яроцкі ў аўтарскім паказе «моцны, дужа моцны», «прыгожы… ярка-прыгожы — гэты звер-чалавек», «самы дужы, самы рашучы». Такім герой падаецца праз успрыманне Лідачкі і Шчупака. «Яроцкі — загадка. Яроцкі палохае, жудасць наганяе і разам цягне да сябе, вабіць, абуджае сімпатыю… Ён дзіўна прыгожы сваёй

першабытна-дзікай сілай, сваёй звярынай свежасцю» [5, с. 393]. Герой «пададзены як істота актыўная, дзейная. Але яго неўтаймаваная энергія скіравана на задавальненне эгаістычных патрэб, нізкіх інстынктаў». І ў ажыццяўленні сваіх намераў «Яроцкі… ігнаруе пісаныя і няпісаныя законы чалавечага грамадства» [4, с. 514]. Ён сам прызнаецца, што яму вельмі лёгка пагубіць чалавека. Жыццёвы закон Віктара Яроцкага — «рваць з-пад зубоў у людзей ласы кавалак і спажываць яго пад віск скавытанне гэтых абдураных дурняў» [5, с. 396].

У мастацкай прозе першай трэці ХХ стагоддзя пераасэнсоўваліся і адчулі прыкметную трансфармацыю многія традыцыйныя элементы мастацкай сістэмы, пацвярджаючы меркаванне, што жывыя вобразы ствараюць думку, а не думка стварае вобразы (А. Чэхаў). Сапраўды, нельга разглядаць асабовы вобраз Яроцкага толькі як параджэнне нэпа. Гэта асоба разбуральнага, дэструктыўнага тыпу, і не проста таму, што ў сацыяльным плане выяўляецца як злодзей і казнакрад, а менавіта праз сваю ўпэўненасць у перавазе моцнага над слабым. Яскравы штрых да яго аголенай самахарактарыстыкі — тое, што з дзяцінства меў за лепшую забаву «псаваць якую-небудзь прыгожую рэч» [5, с. 393]. У дарослым жыцці гэта выявілася як разбурэнне ўсялякіх ідэалаў, абужэнне ў людзях цёмнага і нізкага, сцягванне іх у маральную яму, у непраходныя «яры» звярыных інстынктаў.

Вобраз ваўка і апазіцыя «чалавек — звер» у беларускай прозе першай трэці ХХ стагоддзя актыўна служаць задачы асэнсавання асабовага станаўлення чалавека як шляху з «жывёльнага свету». Складаныя філасофскія і грамадска-культурныя феномены, абумоўленыя часам, сталі дастаткова магутнымі для таго, каб дыктаваць сваю волю, вызначаючы не толькі ідэю і змястоўныя асаблівасці твораў, але і стылістычныя фігуры, тропы, сімвалы. «Выкарыстанне… сімволікі ў мастацкай творчасці абумоўлена рознымі меркаваннямі. …Але ў большасці сваёй мастацкая сімвалізацыя абумоўлена патрэбнасцямі нагляднага, прадметна-вобразнага выяўлення… сутнасцей, якія не паддаюцца “жывому сузіранню”». У прозе гэта «абстрактныя ідэі (філасофскія, рэлігійныя, этычныя, эстэтычныя…)» [6, с. 351]. Так, пытанне

«Ці пераможа тэхніка ваўкоў?» з’явілася ў беларускай прозе не выпадкова, а як мастацкая рэфлексія з нагоды сцвярджэння пазітывістаў аб прамой залежнасці грамадскага і асабовага дабрабыту ад тэхнічнага прагрэсу. Пісьменнікі неадназначна, а часта і скептычна ставіліся да гэтага тэзіса, на што былі пэўныя сацыяльныя прычыны. Як піша У. Гніламёдаў, у 1928 годзе быў канчаткова спынены нэп, узяты рашучы курс на ўсеагульную роўнасць, «якая, будучы рэалізаванай на практыцы, выглядала як усеагульная беднасць. ...З’явіўся прывід голаду. Затое набіраў сілы… сацыялістычны наступ па ўсяму фронту» [7, с. 144].

Фарміраванне ідэі асобы — гэта «вынік актыўнага супрацьборства і адначасова ўзаемапранікнення сумежных сацыякультурных рэалій, у тым ліку… філасофскай традыцыі, комплексу прыродазнаўчых навук, сацыяпалітычных арыентацый» [8, с. 326]. Сама ж ідэя мае адметны міждысцыплінарны і нават наддысцыплінарны статус. Даследуючы канцэпцыю асобы ў міждысцыплінарным кантэксце, мы звярнуліся да сфармуляванага П. Крапоткіным «біялагічнага закону ўзаемнай дапамогі», які мае сілу і ў прыродзе, і ў чалавечым грамадстве. Між тым, вырашаючы свае даследчыя задачы з апорай на палажэнні прыродазнаўчай навукі, мы не ставім мэты іх рэвізаваць. Цікавасць да поглядаў рускага мысляра найперш абумоўлена тым, што вылучаная ім праблема была надзвычай актуальнай у сацыяльным плане, што не магло не паўплываць на ўзнікненне некаторых мастацкіх феноменаў. Прыродазнаўчыя высновы мы прымаем у «шырокім і метафарычным сэнсе», які ахоплівае і залежнасць адной істоты ад другой і… (што яшчэ важней) жыццё індывіда…» [9, с. 7], і асаблівасці мастацкай рэканструкцыі гэтых з’яў у іх канкрэтна-гістарычным і агульначалавечым абрысе.

П. Крапоткін увёў у адносінах да стасункаў у жывёльным свеце паняцце «грамадскасць» («общественность»). На думку мысляра, узаемная дапамога ёсць інстынкт, які эвалюцыйна развіваўся сярод жывёл і ў роўнай ступені навучыў іх «усведамляць тую сілу, якую яны набываюць у практыцы ўзаемнай дапамогі, і асэнсоўваць задавальненне, якое можна знайсці ў грамадскім жыцці» [9, с. 5]. П. Крапоткін не пагаджаўся

з тэорыяй Дарвіна ў тым, што найбольш прыстасаваны да жыцця больш дужыя і спрытныя асобіны. Ён аддаваў прыярытэт супольнасцям, у якіх пераважная колькасць членаў — неістотна, слабых ці моцных — будуць сімпатызаваць адно аднаму і навучацца так спалучаць свае дзеянні, каб узаемную дапамогу скіроўваць на дабро ўсёй супольнасці. Гэтыя ідэі, на нашу думку, знайшлі мастацкі адбітак у рамане М. Зарэцкага «Сцежкі-дарожкі». Ч. Дарвін лічыў, што нібыта цалкам даказаны нязручнасці цывілізаванай супольнасці ад падтрымкі тых, хто «слабы целам і розумам». Але хіба ж «тысячы фізічна слабых паэтаў, вучоных, вынаходнікаў і рэфарматараў разам з тысячамі энтузіястаў, так званых “слабых розумам” ці “вар’ятаў”, не былі для інтэлекту і маралі, — значэнне якіх узмоцнена падкрэслівае сам Дарвін у тых жа самых раздзелах “Паходжання чалавека”, — самай каштоўнай зброяй у барацьбе чалавецтва за існаванне»? [9, с. 8]. Гэта важкі аргумент абароны гуманістычных асноў жыцця. У рамане «Сцежкі-дарожкі» такую ідэйна-мастацкую функцыю рэалізуе вобраз Нікадзіма Славіна. «Сільнаму… добра ў жыцці, — гаварыў Славін, — толькі сільны можа знайсці сабе… не знайсці, а ўзяць, адабраць, вырваць усё, што патрабуе яго натура, што яму падабаецца, а гэта значыць — на што ён мае права» [10, с. 315]. Выходзіць, у слабага адно выйсце: «Аддай, не трымайся дарма, бо… адбяруць, усё роўна…» [10, с. 316]. Праз самаіронію героя, аднак, прабіваецца аўтарская ўпэўненасць у каштоўнасці «слабых» людзей і ў тым, што адабраць у іх можна не ўсё. Ён выказвае меркаванне, што «толькі слабыя людзі могуць быць мастакамі, бо мастацтва — гэта вышэйшая мяжа ілюзіі, і сільны чалавек тут не зробіць нічога — выабражэння не хопіць…» [10, с. 316]. Уяўленні героя пра сілу і слабасць узыходзяць да біблейскай мудрасці: «Цела ж не з аднаго члена, але з многіх…», і «Бог размясціў члены, кожны ў складзе цела, як яму было заўгодна. <...> …Члены цела, якія здаюцца слабейшымі, значна больш патрэбны» [1 Кар. 12:14—22]. Прозвішча, абранае М. Зарэцкім для Славіна, дапускае выснову, што такія, як ён, могуць скласці інтэлектуальную ці творчую эліту грамадства, праславіць яго,

але ў часы войнаў, рэвалюцый, «грукату» пераходных перыядаў іх голас не чутны. А гэта ўжо новы даследчы вектар асабовай праблематыкі — праблема творчай асобы, інтэлігентнасці, элітарнасці.

О. Шпенглер сцвярджае: «Людзі — гэта мудрагелістае зверападобнае ўтварэнне на зямной кары» [11, с. 301]. Вяртаючыся да экзістэнцыйнай метафары «вялікае абяцанне», нагадаем, што перавагу перад іншымі жывымі істотамі чалавеку дае яго «разумнасць». Менавіта магчымасці мозга абумоўліваюць здольнасць бачыць сувязі паміж прадметамі і з'явамі, асэнсоўваць свае адносіны да іх, даваць ім разгорнутую ацэнку. Гэта робіць чалавека больш умелым у выкарыстанні аб'ектыўных законаў прыроды ў сваіх мэтах, надае яму мудрасці. Мудрасць, як адзначаў Н. Абаньяна, — гэта шляхі або спосабы, якія даюць чалавеку лепш пражыць сваё жыццё, засцерагаючы яго ад небяспекі і разбурэнняў, абараняючы яго ад памылак і выраджэння, робячы яго — жыццё — абачлівым адносна падманлівых ілюзій і, значыць, поўным і шчаслівым. Чалавек не кіруецца, як жывёлы, інстынктамі, якія б адназначна абумоўлівалі яго ўчынкі. Ён валодае свабодай выбару спосабаў існавання і розумам, каб разумець і ацэньваць іх наступствы. Менавіта таму ён у кожны момант схільны да спакусаў, памылак, памкненняў, якія выходзяць за межы яго рэальных магчымасцей, да барацьбы і канфліктаў з сабе падобнымі і з жыццёвым асяроддзем. «І якраз ад усіх гэтых праяў яго павінна… абараніць мудрасць, адкрываючы яму рэчы такімі, якія яны ёсць, засцерагаючы яго ад шкодных учынкаў, узмацняючы тую свабоду, якая робіць яго здольным выбіраць і таму з'яўляецца самым яскравым знакам годнасці, што і вылучае чалавека» [12, с. 7-8].

Лёс многіх герояў беларускай прозы пацвярджае, што розум здольны рэгуляваць жаданні толькі ў суладдзі з воляй. Думаецца, пра гэта пісаў М. Гарэцкі («Дзве душы»): сяляне раптам «кідалі грэчкасейства і беглі ўва ўвесь белы божы свет шукаць волі, ці… гамаваць свае атавістычныя пачуцці…» [13, с. 25].

Негатыўная рыса чалавека, якая вызначае адметнасць яго паводзін у параўнанні з іншымі жывымі істотамі, —

высокаразвітыя агрэсіўнасць і ўзброенасць. Чалавек не мае значных фізічных пераваг, але валодае здольнасцю ўзмацняць іх праз прымяненне спецыяльна створаных прылад і менавіта таму выступае для іншых істот у ролі самага небяспечнага драпежніка. І яго клопат аб іншых істотах часта мае на мэце іх выкарыстанне ў той ці іншай форме. Справядліва будзе сказаць, што агрэсія ўласціва не толькі чалавеку. Але ў драпежных жывёл існуюць прыродныя абмежавальнікі смяротнай міжусобіцы паміж прадстаўнікамі свайго віду. Гэта замацавана і ў мастацкай свядомасці: «Воран ворану вока не выклюе», «Воўк ваўку горла не перагрызе» і іншыя ўстойлівыя выразы. Чалавек жа здольны зрабіць гэта не толькі ў пераносным, а і ў літаральным сэнсе. Дык значыць, чалавек — універсальны драпежнік?.. Надзвычай паказальны жыццёвы прыклад лёсу Тамерлана, «бязлітаснага дэмана, разбойніка і дэспата» [14, с. 80], да якога польскі пісьменнік і журналіст Р. Капусцінскі дастасоўвае словы Экзюперы — «Тое, што я зрабіў, не зрабіла б ніводная жывёла». Гэтая пазіцыя, між тым, указвае як на добрае, так і на благое. У паводзінах хана, які прысвячаў сябе распаўсюджанню мастацтва з той самай адданасцю, з якой распаўсюджваў смерць, выявілася мяжа магчымасцяў чалавека, тое, што пазней апісаў Ф. Дастаеўскі: чалавек можа ўсё. «Нажніцы Цімура мелі два бакі — бок стварэння і бок знішчэння. Гэта бакі дзеяння кожнага чалавека. Толькі звычайна гэтыя нажніцы ледзь раскрытыя. Часам раскрытыя больш. У Цімура яны былі раскрытыя да канца», таму ён небеспадстаўна падрыхтаваў для сябе пры жыцці надмагільны надпіс наступнага зместу: «Шчаслівы той, хто адрокся ад свету раней, чым свет адрокся ад яго» [14, с. 81].

Гэты гістарычны прыклад схіляе да наступнага разумення выразу «Тэхніка пераможа ваўкоў» — стварэнне атрымае перамогу над знішчэннем. Але Пісанне засцерагае ад празмернага піетэту да даброт матэрыяльнай цывілізацыі, падкрэсліваючы ролю Каіна і яго нашчадкаў у яе стварэнні (у шэрагу семіцкіх плямёнаў імя Каін азначае «каваль»). Варта прыняць думку, што гэта можа быць указанне на сутнасць цывілізацыі грэшнага чалавека як на насенне зла. Горад, што будаваў Каін, з самага

пачатку робіцца «сімвалам няправеднага, тупіковага шляху цывілізацыі» [15, с. 182]. Кніга Быцця таксама сведчыць аб узрастанні жорсткасці сярод нашчадкаў Каіна [Быц. 4:23-24].

У ХХ стагоддзі сярод беларускіх пісьменнікаў адным з першых «у морак і сутонне чалавечай натуры, у яе цёмныя глыбіні» спрабуе пранікнуць Я. Купала («Магіла льва»), заўважыўшы, «што чалавек, хаця яго і называюць божым тварэннем, істота даволі недасканалая ў маральным плане. У пакутлівым роздуме над пытаннем, як усталяваць на зямлі свабоду, роўнасць і брацтва, беларускі паэт шукаў парады ў шматлікіх мысліцеляў і інтэлектуалаў, а часам як мастак спрачаўся з імі» [7, с. 88].

У мастацкіх творах і філалагічных даследаваннях небеспадстаўна падкрэсліваецца пэўная супярэчлівасць і таямнічасць вобраза ваўка. Гі дэ Мапасан у апавяданні «Воўк» расказвае, як узімку 1764 года залютавалі маразы і ваўкі. «Людзі расказвалі пра вялізнага ваўка светла-шэрай, амаль белай масці, які з’еў дваіх дзяцей, адгрыз руку ў жанчыны, перарэзаў усіх вартавых сабак у наваколлі, без страху пераскокваў цераз платы і гойсаў па дварах… Жах пасяліўся ў вёсках. Ніхто больш не адважваўся ў прыцемках ступіць за парог сваёй хаты, бо, здавалася, з цемры штомомант мог выслізнуць грозны цень» [16]. Браты д’Арвіль вырашылі знайсці і забіць незвычайнага ваўка, які, здавалася, нават «думае па-чалавечы» [16]. Гэта ўдалося толькі цаною пагібелі старэйшага з братоў…

Даследчыкамі беларускага фальклору падкрэсліваецца амбівалентны характар вобраза ваўка. Так, А. Ненадавец задаецца пытаннем, «…чаму звер, які нічым добрым асабліва не дагадзіў чалавеку, быў так мілы ягонаму сэрцу» [17, с. 230]. Навуковец мае на ўвазе вядучае месца вобраза ваўка ў міфалогіях народаў свету, а таксама вобразы, добра вядомыя нашаму сучасніку. І сапраўды, у вобразе ваўка людзей заўсёды штосьці вабіла. Ён «з сівых стагоддзяў лічыўся сімвалам ночы і зімы, нават самой смерці» [17, с. 228]. У старажытнасці існавала і амаль супрацьлеглая думка, што «воўк — гэта прамая сувязь зямлі з сонцам. Магчыма, падставай для такога параўнання паслужыла нестамляльнасць звера…» [17, с. 229].

Герой-паляўнічы (М. Чарот, «Чалавек без барады») адкрывае свайму суразмоўніку вынікі шматгадовых назіранняў над воўчай псіхалогіяй: «воўк, паганец, на стрэльбу ані-ні… нюх добры мае, шэльма… <…> Калі без стрэльбы ходзіш — воўк і вухам не вядзе… пад ногі лезе» [18, с. 22-23]. У фінале апавядання ляснік, пацэліўшы ў зайца-шарака, шчыра прызнаецца: «Вось як бяжыць — ахвота папасці, а зараз глянеш на ляжачага — неяк шкода… Воўка — на таго з пацехаю пазіраю, калі дрыгае нагамі… таму што звер паганы» [18, с. 33]. Падобныя пачуцці «чалавек без барады» перажыў незадоўга да гэтага, калі пазнаў і выкрыў былога пана земскага, які і ў новым часе ўхітрыўся стаць начальнікам і працаваў у адным з наркаматаў.

Варта часткова пагадзіцца з тым, што, «прыцягваючы ўвагу чалавека сваёй сілай, хітрасцю, адвагай, а галоўнае — беспакаранасцю, вобраз воўка адмоўна паўплываў на фарміраванне вобраза чалавека-воўка, які паступова ператварыўся ў ваўкалака». А. Ненадавец, выказаўшы гэтую думку, дадае: «такі персанаж стаў сацыяльна небяспечным, здольным на любое гвалтоўнае дзеянне, забойства» [17, с. 231]. Безумоўна, згаданая тэндэнцыя выявілася ў мастацкай творчасці. Але наўрад ці ёсць падставы яе абсалютызаваць. Дастаткова прыгадаць баладу А. Абуховіча «Ваўкалак», дзе герой робіць выбар на карысць свабоды: лепш быць «вольным ваўкалакам, чым на прывязі сабакам» [19, с. 532]. Я. Баршчэўскі ў апавяданні «Ваўкалак» прамаўляе ад імя загаловачнага героя: «Блукаў я па гарах і лясах у абліччы страшнага звера. Думкі і пачуцці ў мяне засталіся чалавечыя, памятаў мінулае і... мучыў сябе лютай роспаччу, не ведаючы, ці будзе калі канец гэтаму няшчасцю. У хмызняку шукаў птушыныя гнёзды, лавіў зайцоў і іншую дробную звярыну. Не падыходзіў да чалавечага жытла, бо ведаў, што ўсе людзі — мае ворагі, што яны заўсёды будуць рады забіць мяне. Аднак чыніць ім шкоду не хацеў» [20, с. 50].

Вобразы ваўка, сабакі, ваўкалака пачынаюць выступаць маркёрамі сацыяльнай і маральна-этычнай праблематыкі і ў арыгінальнай прозе пачатку ХХ стагоддзя. Так, герой апавядання В. Ластоўскага «Чаму Панас стаўся ваўкалакам?» быў запрошаны

ў якасці свата на вяселле, а чараўнік «перакінуў яго ў ваўкалака». Праз тры гады герой абярнуўся ў чалавека, вярнуўся ў вёску і, пажыўшы між людзей, вырашыў, што «лепш з ваўкамі ў стадзе, як з людзьмі ў грамадзе, бо людзі, чым болей маюць, тым болей жадаюць: другі-то і з бацькі звалок бы кашулю!». Сярод ваўкоў Панас не сустракаў няшчырасці і беспадстаўнай злосці: «Воўк злы, як галодны, а пад'еў — злосць уся ад сэрца адляжа» [21, с. 48]. І герой вырашае да канца свайго жыцця ваўкалачыць…

У апавяданні У. Галубка «Ваўкалакі» сімвалічны вобраз ваўка набывае канкрэтна-гістарычнае напаўненне. «Чалавека-звера лютага, крыважаднага, утраціўшага воблік чалавека, можна бачыць на вакзале Аляксандраўскай чыгункі ў часе прыходу поезда з уцекачамі», якіх драпежнікі адразу «прыбіраюць да рук», а тыя, каб ўратавацца ад галоднай смерці, «аддаюць за нікчэмства сваё апошняе багацце» [22, с. 577]. Рабаўнікі і марадзёры маюць дакладна размеркаваныя функцыі: «адзін ваўкалак гаворыць з жывым уцекачом, выманьваючы ад яго золата, другі выцягвае з-пад мерцвяка падушку або сцягвае боты, а трэці… карыстаючыся таўкатнёй, прыбірае ўсё, што пападзе пад рукі. <…> Мярцвяк, апынуўшыся без ботаў, маўчыць, а жывы, утраціўшы рэчы, плача» [22, с. 578]. Кашчунства «ваўкалакаў» не мае межаў. І не толькі таму, што яны гатовы абшукваць кішэні нябожчыкаў: збываючы вопратку і бялізну пасля тыфозных і сухотнікаў, яны свядома прыносяць бяду ў сялянскія хаты, а самі «тым часам жывуць, крэпнуць і абагачваюцца кроўю нявінных людзей» [22, с. 578].

Дыялектыка чалавечага і звярынага па-свойму выяўлена ў паэме Я. Коласа «Новая зямля», у прыватнасці, яе заключным раздзеле, падсвечаным «эсхаталагічным змрокам» [23, с. 90]. У апошнія імгненні жыцця Міхал убачыў сябе ў абліччы звера. Сцэна пагібелі ваўка, адзначае У. Конан, — «гэта трагічная прэлюдыя да смерці героя… на ўзлёце яго жыцця і мараў пра сваю зямлю. <…> Свядомасць раздвойваецца, уласнае Я героя таксама: адзін — чалавек, другі — воўк у ледзяным праломе» [23, с. 91-92]. Тут узмацняецца думка, выказаная Я. Коласам у раздзеле «Воўк»: «…страшна смерць, усім жыць міла!» [24, с. 484].

Надзвычай актуалізавалася метафорыка, звязаная з вобразам ваўка, у творах аб вайне. Эпоха «траістай вайны», асабліва грамадзянскай, з лішкам давала падставы для неаптымістычных высноў пра сутнасць чалавечай натуры. Б. Пастарнак пісаў: «Гэты час апраўдаў старадаўняе выслоўе: чалавек чалавеку воўк. Падарожнік, убачыўшы падарожніка, зварочваў убок, сустрэчны забіваў сустрэчнага, каб не быць забітым. З’явіліся адзінкавыя выпадкі людаедства. Чалавечыя законы цывілізацыі скончыліся. У сілу уступілі звярыныя. Чалавек сніў дагістарычныя сны пячорнага веку» [25, с. 442]. Пісьменнікі паказваюць, што чалавек адчужаецца ад самога сябе, перажывае страту свайго звыклага аблічча, адкрывае ў сабе зверападобную сутнасць. На вайне псіхалагічная раўнавага разбурана страхам, неабходнасцю забіваць. «Звярэеш», «звяры», «азвярэлі» і іншыя словы гэтага сэнсава-эмацыянальнага рада надзвычай актыўна ўжываюцца героямі і ў ацэнцы тых, хто побач, і ў самаацэнцы. Дапытлівасць змяняецца падазронасцю, насцярожанасцю да людзей, у выніку чаго пашыраецца арэал паняцця «вораг». Адносна ж ворагаў набываюць перавагу злосць, сацыяльная помста. Я. Колас («Сяргей Карага») дадае свой штрых да агульнай карціны здзічэння чалавека ва ўмовах грамадзянскай вайны. Калі героя знянацку схапілі, то ён «смяртэльнага ворага… адпіхаў… нагамі, гатовы рваць і грызці…» [24, с. 225]. Неабходнасць у абаронччых рэакцыях псіхікі ёсць і ў жывёльным свеце, але яны моцна саступаюць чалавечым па сіле і разнастайнасці. Да таго ж, чалавек стварае ўмовы для такіх праяў сам: «Аддавацца… жывым Карага не думаў, бо там верная смерць і зверскія здзекі» [24, с. 224].

Паказальны прыклад М. Валошына, які, паводле ўспамінаў М. Цвятаевай, быў «настолькі не воін», што ні разу не пасварыўся ні з адным чалавекам з-за другога. Недапушчальным для сябе лічыў «страляць у жывых людзей толькі таму, што яны думаюць інакш», не пагаджаўся, што ёсць часы, калі трэба не думаць, а рабіць, і быў перакананы: «Такія часы… заўсёды ў звяроў — гэта называецца жывёльныя інстынкты» [26, с. 485]. Пазней ступень уплыву гэтых інстынктаў на псіхалогію асобы

ў часы грамадзянскай вайны, насуперак афіцыйным эстэтыка-ідэалагічным устаноўкам, увасобіў Б. Пастарнак: «азвярэнне ваюючых… дасягнула апошняй мяжы. Палонных не даводзілі жывымі да месца прызначэння… параненых прыколвалі штыкамі…» [25, с. 395]. Д. Фурманаў у рамане «Чапаеў» піша, што бывалыя байцы сцвярджалі: усякі чалавек адчувае сорам і прагу пакаяння, калі яму ўпершыню даводзіцца забіць ці аддаць загад аб забойстве. «Затое потым… чуллівасць у гэтым напрамку прытупляецца, і знішчэнне ворага ва ўсякай форме набывае характар амаль механічны» [27, с. 192]. Уражвае эпізод расправы казакоў над камісарам Батурыным. Раз’юшаныя, разлютаваныя, яны нават і не падумалі яго дапытваць — «яны гарэлі звярынай ахвотай хутчэй учыніць над ім крывавую расправу. …І як толькі кінулі [на зямлю] — у горла, у жывот, у твар уткнуліся шашкі і штыкі… Пасля рвалі, дралі, калолі і рэзалі яго вопратку, штурхалі гэты згустак мяса і крыві, кожны стараўся ўдарыць менавіта ў твар…» [27, с. 282]. Палонныя чырвонаармейцы, якія стаялі побач, з жахам глядзелі, што зрабілі з іх слаўным камісарам. А неўзабаве яны амаль усе і самі загінулі пад казацкімі шашкамі… Як бачым, ступень мастацкага перажывання трагічнага ў пераходную эпоху заўсёды значна вышэйшая і вастрэйшая, што перадаецца праз натуралістычную вобразнасць у мадэляванні свету і чалавека, які самасцвярджаецца надзвычай спецыфічным чынам ва ўмовах жорсткага сацыяльнага эксперыменту «эпохі рубяжа».

Герой апавядання С. Хурсіка «Змітрок» успамінае, як на фронце ўпершыню забіў чалавека штыком, нібы «пацука на шыла ўссадзіў» [18, с. 243]. Палонны паляк, якога Змітраку даручылі адвесці ў штаб брыгады, стары, сівы, «пазірае, усё роўна як звер». Канваіра не слухае, «імчыцца, як сабака» [18, с. 244]. Аповед героя багаты на экспрэсіўную лексіку: «Пруся па жыце… нібы за ваўком улёгшыся…» [18, с. 245]. Паляўнічы імпэт вызначае і моўна-выяўленчыя сродкі фінальнага эпізоду: «Як звер, скок ён на мяне, а я, што было моцы, сціснуў стрэльбу і як жарну з усяго размаху яму ў хару, дык ён толькі — вяк, — і тут жа ля маіх ног і выцягнуўся…» [18, с. 245].

Палітычная незаангажаванасць і скрупулёзны аналіз мастацкіх тэкстаў дазваляе, аднак, зрабіць высновы, адпаведныя тым, да якіх прыйшоў рускі празаік М. Асаргін, характарызуючы жорсткае супрацьстаянне чырвоных і белых у часы грамадзянскай вайны. Пісьменнік перакананы: было б занадта проста і для жывых людзей, і для гісторыі, каб праўда была толькі адна і білася толькі з крыўдай. «Але былі і біліся паміж сабой дзве праўды і два гонары, — і поле бітваў услана целамі самых лепшых і сумленных. Былі героі і там і тут; і чыстыя сэрцам таксама, і ахвяры, і подзвігі, і бязлітаснасць, і высокая, усёкніжная чалавечнасць, і жывёльнае зверства, і страх, і расчараванне, і сіла, і слабасць, і тупы адчай» [28, с. 574]. Свой штрых да агульнай карціны бесчалавечнасці дадала і «сцюжная» эпоха, якая абрынула ў бяздомнасць тысячы і тысячы людзей, абвострыла спрадвечныя інстынкты. Сярод іх быў і малады таленавіты празаік Л. Калюга, які з болем пісаў: «Вы заўважылі, што людзі кручаных дзён сіверынаю смярдзяць? Як бы ў чыстым полі... раслі й гадаваліся яны. Думаеце, лёгка было аўтару хоць дзе-нідзе на малую макулінку свойскага, хатняга, чалавечага ў іх напаткаць?..» [29, с. 462]. Аднак сярод самых моцных інстынктаў жывых істот вылучаецца імкненне да супольнага жыцця, узаемадапамогі. У інтэрпрэтацыі маладога празаіка гэта з асноў светабудовы, што пахіснуліся ў часы «вялікай бяздомнасці». «Звер каля звера грэецца, а чалавек каля чалавека й пагатоў. Ды якое прыемнае гэта цяпло!» [29, с. 524]. Звяртаючыся да вобраза ваўка, Л. Калюга ўзводзіць яго да Скарынавай сімволікі і творча пераасэнсоўвае ў адпаведнасці з канкрэтна-гістарычнымі рэаліямі. «Ніякі спакой, ніякая лагода не затаймуе ў воўка тугі па тым кусце, вакол якога прайшло ягонае… дзяцінства» [29, с. 449].

У эпоху перамен, калі новыя з’явы ці вобразы яшчэ канчаткова не былі спасцігнуты, пісьменнікі актыўна звяртаюцца да міфалогіі, карыстаюцца фальклорнай фразеалогіяй. У выніку пэўны прадмет ці з’ява паўстаюць у якасці ідэі або служаць яе ўвасабленню. Трэба ўлічваць і тое, што «ў канфліктныя эпохі свядомасць публікі зацямняе дэманічная і прымітыўная палітычная

міфалогія» [23, с. 394]. Сказанае датычыць апавядання З. Бядулі «Дэлегатка», дзе вобраз ваўкоў выкарыстоўваецца з мэтай стварэння кантрасту паміж карцінамі агульнаграмадскіх і аднаасобніцкіх памкненняў, сцвярджэння даброт працы, пры гэтым «не паасобку, дзе адзін на аднаго глядзяць, як на ваўка, а працы агульнай, дзе кожны з'яўляецца адным з вялікай кроўнай сям'і-грамады» [30, с. 116].

«Зло не можа параджаць дабра — такой была формула Чарнышэўскага, які даў цудоўны нарыс дарвінізму» [9, с. 76], — адзначае П. Крапоткін. Аналізуючы погляды Дарвіна, ён папярэджвае аб небяспецы ўзняць бязлітасную барацьбу за асабістыя перавагі на вышыню біялагічнага прынцыпу, якому чалавек павінен канчаткова падпарадкавацца пад страхам загінуць самому ў свеце, дзе ўсё заснавана на ўзаемным вынішчэнні. Не варта бачыць у прыродзе або толькі арэну барацьбы, або выключна гармонію і мір. Нельга, як Русо, выключаць са свайго кругагляду барацьбу, «дзеля якой існуюць дзюба і кіпцюры» [9, с. 9], аднак заганным будзе і ўпадаць у супрацьлеглую крайнасць.

Мы ўжо адзначылі наяўнасць у рамане М. Зарэцкага «Сцежкі-дарожкі» мастацкага адбітку ідэі «грамадскасці». Безумоўна, можна крытычна ставіцца да ўключэння ў кантэкст літаратуразнаўчай працы прыродазнаўчых тэорый і канцэпцый, папулярных у даследуемы перыяд. Аднак іх уплыў на мастацкую свядомасць пацвярджаецца не толькі ўскосна. Так, у адным з эпізодаў рамана Б. Пастарнака «Доктар Жывага», дзе загаловачны герой знаходзіцца ў стане рознаскіраванага роздуму пра сучаснага яму чалавека, дэфініцыі прыродазнаўчай навукі набываюць сімвалічную вартасць, пазначаючы працэсы тагачаснай грамадскай і асабовай, у тым ліку эстэтычнай, свядомасці. Пры гэтым рускі празаік сам нібы «выбачаецца»: Юрый Андрэевіч у многіх працах па медыцыне «ўскосна закранаў» пытанні «аб волі і мэтазгоднасці як выніку дасканалага прыстасавання. Аб мімікрыі, пераймальнай і засцерагальнай афарбоўцы. Аб выжыванні найбольш прыстасаваных, аб тым, што, магчыма, шлях, закладзены натуральным адборам, і ёсць

шлях выпрацоўкі і нараджэння свядомасці. …У разважаннях доктара Дарвін сустракаўся з Шэлінгам, а праляцеўшы матылёк — з сучасным жывапісам, імпрэсіяністычным мастацтвам. Ён думаў пра тварэнне, стварэнне, творчасць і прытворства» [25, с. 407].

У апавяданні «Шаман» у кантэкст эстэтычнай, дакладней, эстэтыка-псіхалагічнай праблематыкі, надзвычай актуальнай у нашаніўскі перыяд, уключае вобраз ваўка М. Багдановіч. Згодна з гуманістычнай тэорыяй асобы, «у людзях закладзены такія метапатрэбнасці, як ісціна, прыгажосць, справядлівасць, незадавальненне якіх выклікае метапаталогіі. Іх сімптомы — апатыя, цынізм, адчужэнне…» [48, с. 522]. Спасцігаючы гэта мастакоўскай інтуіцыяй, М. Багдановіч разам са сваім героем-падарожным разважае: «…усё маячацца тыя часы, калі калматы чалавек хадзіў па беднай і непрыветнай зямлі і патроху… падвышаў свой розум». Зямля была да яго суровая і жорсткая, а само існаванне чалавека на ёй «няцвёрдае». І ў пагрозлівыя моманты ён, «згадаўшы свой даўні звярыны звычай, станавіўся на ўсе чатыры лапы і пачынаў выць… вось як ваўкі выюць. Але… не мог жа ён жыць у вечным спуду, у вечнай нудзе. Павінен жа ён быў даць сабе якую-небудзь раду?» [31, с. 66-67]. Падарожны лічыць, што людзі як ратунак «вытварылі сабе» пачуццё красы, «каб пазбыцца няяснага, але бяскрайнага, усю душу запаўняючага смутку» [31, с. 68], і гэта спрыяла больш інтэнсіўнаму ажыццяўленню чалавека як «вялікага абяцання».

На думку П. Крапоткіна, жывёлы зусім не выяўляюць драпежных схільнасцей і любові да бессэнсоўных бітваў, якімі так лёгка надзяляюць жывёльны свет многія пісьменнікі. Адносна праяў гэтага свету мысляр шырока ўжывае паняцці «разумовыя здольнасці», «розум», «інтэлект». Паказальна, што беларусы таксама надзялялі ваўка розумам: «У воўка розуму, нібы ў дзясятка мужыкоў» [17, с. 258].

Варта звярнуцца да апавядання рускага празаіка Б. Зайцава «Ваўкі», якім ён паспяхова дэбютаваў у мастацкай прозе ў 1902 годзе. Светапогляд пісьменніка эвалюцыянаваў ад пантэізму да рэалізму, і ў яго апавяданні свет жывёл і свет людзей зблiжаюцца, зліваюцца — ваўкі адчуваюць і мысляць па-чалавечы. У аўтарскім

аповедзе чаргуюцца стрыманыя рэалістычныя дэталі і разгорнутыя метафары. «…Паляўнічыя стралялі іх упэўнена і акуратна. <…> Было цяжка і сумна на палях. І ваўкі спыняліся, збіваліся ў зграю і пачыналі выць; гэтае выццё іх… не мела дастаткова сілы, каб узляцець да неба і крыкнуць адтуль пра холад, раны і голад» [32, с. 32]. Зграя чула вёску і імкнулася туды. Але «сівы змрочны стары, які кульгаў ад карцечыны ў назе» [32, с. 33], не дазволіў. І яны адчайна пацягнуліся па ўзгорку, раз-пораз пытаючыся, куды стары вядзе іх і ці выведзе ўрэшце кудынебудзь, але той маўчаў. У нейкі момант двое вырашылі, што лепш за ўсё легчы і памерці. Але, адны пад гэтым небам, яны адчулі такі жах, што стрымгалоў дагналі зграю. Між тым, стары воўк і не рабіў выгляду, што ён ведае дарогу, і казаў, што нельга адразу выйсці з гэтых палёў. Але дзікі голас крыкнуў: «Ты… павінен ведаць! …Павінен ведаць!» [32, с. 34-35]. І перш чым стары паспеў разявіць рот, ён зразумеў, што загінуў. Цяпер кожны з ваўкоў «выў сам па сабе, і калі хто, блукаючы, сутыкаўся з таварышам, то абодва паварочваліся ў розныя бакі. …Нічога не было відаць у цемры, і здавалася, што стогнуць самі палі» [32, с. 35]. Б. Зайцаў акрэслівае ў сваім лаканічным творы багатую асабовую праблематыку: лідар і натоўп, сіла і справядлівасць, адносіны да вопыту папярэднікаў, — якая пераклікаецца з прыродазнаўча-філасофскімі праблемамі, што хвалявалі тагачаснае грамадства і знайшлі адбітак у мастацкай прозе. Бясконца больш важнымі фактарамі эвалюцыі, чым узаемная барацьба, з’яўляюцца ўзаемадапамога і індывідуальная ініцыятыва — першая ўмова інтэлектуальнага прагрэсу. Сіла — ва ўзаемнай дапамозе і ўзаемным даверы, які выступае асноўнай (на першы погляд нечаканай) умовай мужнасці. Яшчэ больш пераканаўчай робіць пазіцыю П. Крапоткіна «трапная заўвага… “Паміраць не збіраюцца разам”» [9, с. 60]. Гэтая пазіцыя яркімі выяўленчымі сродкамі ўвасоблена і ў апавяданні Б. Зайцава.

Галілей (М. Зарэцкі, «Вязьмо») у людской масе «ўмеў бачыць свайго “ўлюбёнага” чалавека з яго сілай і слабасцю, з яго добрымі і дрэннымі бакамі і… з яго своеасаблівай “ваўчынай” жыццёвай тэхнікай» [33, с. 160]. (Так яе ахарактарызаваў Плакс,

які, на думку Галілея, зусім не любіць чалавека.) «Улюбёны чалавек» з «ваўчынай» жыццёвай тэхнікай — гэты ўзор аксюмараннага мыслення, які стымулюе дашукацца прычын парадоксу ці хаця б спасцігнуць логіку аўтара. У пэўнай ступені гэтаму спрыяе параўнальна-тыпалагічнае супастаўленне пазіцыі М. Зарэцкага і такіх прадстаўнікоў рускай прозы першай трэці ХХ стагоддзя, як Л. Андрэеў і Л. Ляонаў [34, с. 241].

У ноч перад пакараннем тэрарыст Вернер («Апавяданне пра сямёра павешаных» Л. Андрэева) так думае пра людзей: «І новымі паўсталі людзі, па-новаму мілымі і цудоўнымі здаліся яны яго прасветленаму позірку. Лунаючы па-над часам, ён убачыў выразна, якое яшчэ маладое чалавецтва, *што толькі ўчора зверам завывала ў лясах* (курсіў аўтара. — *А. Б.*); і тое, што здавалася жахлівым у людзях, недаравальным і брыдкім, раптам стала мілым — як мілае ў дзіцяці яго няўменне хадзіць паходкаю дарослага, яго нязвязнае лепятанне, з якога выбліскваюць іскры геніяльнасці, яго смешныя пралікі, памылкі і жорсткія ўдары» [34, с. 322]. Даследчыкі творчасці Л. Андрэева адзначаюць, што ў чарнавіках «Апавядання пра сямёра павешаных» ёсць фраза: «Людзі, людзі, які доўгі і пакутлівы ваш шлях да дасканаласці — як доўга вам яшчэ ісці!» [36]. Падобная думка ўтрымліваецца і ў разважаннях старога рэвалюцыянера-народніка Матруніна з рамана М. Зарэцкага «Сцежкі-дарожкі»: «Народ прачнуўся ад векавога сну, ён, як дзіця, ідзе вобмацкам, яму трэба правадыр. І вось — знайшліся, павялі, ударылі па дзікіх звярыных інстынктах… Прападзе ўсё чыста, сваёй уласнай крывёй зальюць сваю свабоду…» [10, с. 181]. Не адмаўляе гэтага і бальшавік Андрэй. Больш таго: ён лічыць такі парадак рэчаў натуральным: «Калі справа падыдзе да таго, што — ці жыць, ці памерці, дык сама-што інстынкты і ў модзе. Клас на клас. Хто каго…» [10, с. 272].

Неадназначная на першы погляд пазіцыя Л. Ляонава, выказаная ім у апавяданні «Петушыхінскі пралом»: «добры ўсё народ — а папрасі, паміраючы, пад акенцам вадзіцы», то пачуеш адказ кшталту «Не ведаем мы нічога. Піў адзін надоечы, ды карэц сцягнуў» або «Ідзі да студні, ды і хлябчы.

Бач, прычапіўся, барабан салдацкі». Аўтар рэзюмуе: «Вось і паспрабуй тут зразумець іх ваўчынае сваяцтва: бягуць ваўкі зграяй, усе прыяцелі, а пахіснуўся каторы — згрызуць» [37, с. 140]. Аднак далей, у лірыка-філасофскім адступленні, гэтая пазіцыя выразна гуманістычная: «Усёй табе, зямлі маёй, нясканчонасці чалавечых слёз і людзям тваім, воўчаму статку, гнанаму ветрам, пакланяюся духам сваім» [34, с. 241]. Эвалюцыя ў асэнсаванні чалавечай агульнасці відавочна ў першую чаргу з адрознага (зграя — статак) словаўжывання для яе характарыстыкі. Яшчэ больш яскравы гуманізм К. Чорнага, які ўвасобіўся ў перакананасці яго героя Нявады. Ён кажа дачцэ: «…Ці ты верыш, што чалавек не вытрымае, каб вечна быць зверам. Вырві ты з чалавека сэрца і ўстаў на яго месца звярынае, дык у чалавечых грудзях і звярынае сэрца стане чалавечым» [38, с. 116].

Сучасныя даследаванні па праблеме талерантнасці ўтрымліваюць шэраг небясспрэчных, але цікавых пазіцый. У прыватнасці, сентэнцыю «Чалавек чалавеку — воўк» прапануецца разглядаць як камплімент чалавеку, бо на самай справе «ўсё намнога горш. У ваўка, як і ў іншых драпежнікаў, “мараль” мае аўтаматычны характар, закладзены генетычна. І таму ніякіх думак накшталт: “А можа, усё ж перагрызці?” — у яго не ўзнікае» [39, с. 158]. Атрымліваецца, што «Воўк ваўку чалавек»! Апошняму ж, каб паводзіць сябе насуперак прыроднай агрэсіўнасці, а таксама супрацьстаяць спакусам розуму і разлікам выгады, неабходна засвойваць патрабаванні маралі і сістэму абмежаванняў.

І яшчэ адзін важны момант адзначаюць даследчыкі: «у супольнасці ваўкоў — усе ваўкі, у супольнасці крумкачоў — усе крумкачы. А ў чалавечай супольнасці — частка актыўныя “ваўкі”, частка сітуацыйныя “ваўкі”, а большасць — авечкі» [39, с. 159]. Нават не пагаджаючыся з характарам дэфініцый, пры пільным разглядзе можна сутнасна выявіць гэтую праблему ў мастацкіх творах, у прыватнасці, аповесці К. Чорнага «Лявон Бушмар» і яго апавяданнях «Па дарозе» і «Жалезны крык». Як слушна адзначае М. Тычына, ва ўмовах нечуванай духоўнай катастрофы, у пошуках адказу на вострыя пытанні свайго часу

К. Чорны нярэдка «паглыбляўся ў нетры падсвядомасці і ірацыянальнасці» [4, с. 349]. Фінал аповесці «Лявон Бушмар», здаецца, безальтэрнатыўны. «У прамове абвінаваўцы гучыць адназначнае асуджэнне “бушмараўшчыны”. Але ці згодзен з гэтым безапеляцыйным прысудам сам пісьменнік-псіхолаг і філосаф? Мастацкая тканіна аповесці сведчыць аб тым, што Чорны з увагай прыглядаўся да гэтага чалавечага тыпу…» [4, с. 349].

«Звераватую панурасць» Лявон атрымаў у спадчыну ад бацькі, дзякуючы чаму вырас у «маладога ваўчка». Па бацькавай парадзе стараўся «не папасціся… у войска» [40, с. 7], і гэта яму ўдалося. У канцы вайны, калі выйшаў загад аб дэзерцірах, у «Лявона… і ў думках не было з’яўляцца, ды можа і не чуў ён пра гэты загад, седзячы, як воўк, у сваёй лясной гушчырні» [40, с. 8]. Калі ж хлопцы падгаварылі яго падпарадкавацца загаду, Лявону давялося з год паслужыць у Чырвонай Арміі, дзе праз сваю маўклівасць і панурасць набыў характарыстыкі «не калектыўны чалавек», «звераваты», і «з таго часу… яшчэ большым ваўком зрабіўся, а яму яшчэ больш сталі надакучаць» [40, с. 9]. Сам герой так выяўляе прычыну свайго некамфортнага стану: «Чалавек без работы не можа доўга быць, хіба толькі спрадвечны лайдак або каторы змалку не прывык» [40, с. 10]. І ўсё ж у сувязі з далейшым развіццём падзей К. Чорнаму не ўдаецца «рэабілітаваць» свайго героя: «Людзі не любілі Бушмара. І ён не любіў людзей. Ён быў звераваты і… прывык адмяжоўвацца заўсёды ад усіх» [40, с. 38].

Падкрэсліваючы ў сваім герою рысы «натуральнага» чалавека, К. Чорны зноў параўноўвае яго са зверам. «Бушмар стаяў. І от твар яго выцягнуўся, губы сціснуліся. Ноздры раздзьмуліся і заварушыліся. Так звер чуе магутны пах лесу, зямлі, вады, вясны, адзіноты. Так жа звер чуе і пах цёплай крыві» [40, с. 12]. Апошні аўтарскі штрых вяртае да рэалій «анамальнага» для селяніна-хутаранца грамадскага кантэксту і праецыруе падсвядомую трывогу ў чытача. Не валодаючы вострым розумам, Бушмар многае адчувае інтуітыўна, і інтуіцыя рэдка падманвае яго. Так, у прадчуванні Амілінай здрады «звярыная трывога ўкалола яго» [40, с. 14]. Ён «трымаў у зубах

губу» і краўся ззаду, калі яна ішла з палякам па вуліцы. Гэтая праходка стала для паручніка апошняй… Ахоплены жаданнем, Лявон гэткі ж непасрэдны ў ім, як звер (і нагадвае ў гэты час Машэку, які неспадзявана ўбачыў у панскай карэце сваю каханую Натальку): са «звярыным дыхам» дагнаў ён Амілю і «цераз увесь двор бегам нёс яе… на руках» [40, с. 20]. І канешне ж, не сілу гэтага спрадвечнага інстынкту мела на ўвазе Аміля, калі гаварыла: «Толькі не будзь воўкам для мяне. А калі інакшым быць не можаш, дык… нашто я табе?» [40, с. 36]. Празаік пазбаўляе свайго героя здольнасці да рэфлексіі, якая, аднак, кампенсуецца для яго адчуваннямі і інтуіцыяй.

Калі на хутар да Галены завітаў стары Вінцэнты са сваімі сумніўнымі прапановамі, яна не стала стрымліваць сабаку, што «пачаў браць яго. Стары замахаў навокал сябе кіем. Сабака стаў зверам» [40, с. 46]. Спецыфіка ўжывання К. Чорным лексемы «звер» вымушае больш пільна прыгледзецца да гэтага і іншых эпізодаў, каб дашукацца прычын, якія спрыяюць ператварэнню чалавека ў звера, бо, як кажуць у народзе, нягоднік не родзіцца, а робіцца (пры заўважным аўтарскім спачуванні да героя, той усё ж забіў сабе падобнага). Бушмарава «звераватая панурасць» дадзена яму ў спадчыну, што нясе чалавеку большую небяспеку. Пра гэта разважае стары Вінцэнты: «Бушмар сіберны чалавек, ён можа, засцігнуўшы дзе, адным махам рукі адабраць навек здароўе або і зусім душу выняць» [40, с. 63]. Былі, аднак, у жыцці Лявона хвіліны, якія маглі стаць або рабіліся — ненадоўга — пачаткам цуду. Перш за ўсё, упэўнены празаік, цуд робіць жанчына. Гэта зрэдку ўдавалася Амілі, але звярыная нецярпімасць Бушмара нават да ўяўнага суперніка зруйнавала гэтую далікатную «пабудову». Была нейкая магчымасць здзейсніць цуд і ў таварышаў па вайсковай службе, асабліва калі выйшлі з горада, з казармаў і Лявон «стаў сам загаворваць з усімі» [40, с. 10]. Але, пэўна, надта мала было часу яго службы на тое, каб адбыўся радыкальны зрух у светаўспрыманні. У выніку, як справядліва кажа Бушмару Галена, разумеючы яго «звераватую простасць», — «з табою і табе самому жыць на свеце цяжка…» [40, с. 60].

Такім далёка не адназначным вобразам пісьменнік-гуманіст, хутчэй за ўсё, імкнуўся скіраваць увагу на неабходнасць уліку чалавечай індывідуальнасці ў грандыёзнай перабудове свету, задуманай дзеля дабра гэтага ж чалавека, сцвярджаў права чалавечай асобы на свабоду самавыяўлення ў той ступені, у якой яна не з'яўляецца замахам на свабоду, ці нават жыццё, тых, хто побач. Пазіцыю К. Чорнага хочацца бачыць не ў прамове абвінаваўцы, а ў аўтарскім усведамленні таго, што «чалавеку цяжка перарабіцца адразу. Можна думаць і гаварыць іначай, а сам чалавек доўга будзе ранейшым. …Сваімі дарогамі будзе хадзіць чалавек, пакуль увесь узыдзе на дарогі іншыя» [40, с. 36]. Бушмар, асуджаны ў фінале аповесці да пакарання, не вярнуўся ў родныя мясціны. На якіх дарогах «ён знік», невядома.

Як адзначаў Ф. Купцэвіч, «праз чалавека часамі гаворыць зямля, і яна ж часам робіць чалавека злым, няветлівым, грубым: праз яго гавораць часамі звярыныя інстынкты» [2, с. 428]. Прасачыць канкрэтныя праяўленні ўлады зямлі крытык спрабуе на персанажах апавяданняў К. Чорнага, у прыватнасці, апавядання «Па дарозе». Хворы Павал Грыбок упадабаў Насцю, дзяўчыну са сваёй вёскі. Але неяк вясною яна пачала хадзіць з Алесем Мельгуном. Сюжэтаўтваральнае дзеянне — дарога героя ў горад і назад, з горада. Павал са сваёй фурманкі бачыць Насцю з Алесем разам на пярэднім возе, чуе Алесеў рогат, які для яго «страшны, як удар абухам па галаве», поўны «самаздавальнення, жадання патаптаць усё сабе пад ногі, быць над усім вышэй», упэўненасці, «што мацнейшы за ўсіх ён тут» [41, с. 253]. Алесь адчувае сваю перавагу, і не толькі не хавае, але і дэманструе яе. «Павал зразу адчуў звярыную радасць Алеся Мельгуна ад таго, што вось ён сядзіць блізка з тым чалавекам, над якім так удалося яму ўзяць верх, не далажыўшы да гэтага многа стараннеяў. Гэта была радасць звера, радасць жывёлы, без думак, без жаданняў, тупая і нікчэмная» [41, с. 254]. Аднак нельга назваць аўтарскі прысуд безапеляцыйным. Хоць Паўлу і было вельмі крыўдна, ён адчуваў, што пры гэтым Алесь не жадае яму нічога кепскага, а пры неабходнасці нават і дапаможа — проста ён «не можа адчуць таго, што здзекуецца

разам з гэтымі вось людзьмі над ім; што ён повен захаплення ад жыцця, ад здарэнняў, ад падзей, ад самога сябе і не прыкмячае таго, што мучыць другога» [41, с. 254]. Аднак крыўда ад гэтага чамусьці яшчэ большала. Калі ж Павал з горыччу выказаў усё, што яму так набалела да гэтага часу, яго спадарожнікі «ўсе ўтрох… зарагаталі… Рогат іх… затаіў у сабе сілу грубой, навальнай і нікчэмнай перамогі дзікай, тупой сілы над усім слабейшым… над слабым Паўлам, над усялякімі дробнымі перашкодамі, якіх так многа і перамагаць, змагацца з якімі ёсць і ўся, можа, мэта і ўвесь сэнс жыцця. Не было ў рогаце радасці, была адна сіла — здаровая, як камень, цяжкая, як зямля» [41, с. 255].

Ф. Купцэвіч лічыць, што пазбавіцца ад заганнай улады зямлі людзям дапаможа «калектыўная воля… калектыўны наступ» на яе. Але гэтыя радкі пісаліся ў 1929 годзе, калі вёска была «…яшчэ не калектыў», таму цяжка было ўпэўнена сказаць, ці на карысць чалавеку, ды і самой зямлі, такія ўзаемадачыненні. Перад намі яшчэ адна недасканала рэалізаваная форма «вялікага абяцання». Тут жа крытык прапануе паглядзець на вёску, як яна ёсць, справядліва лічачы, што гэта «цікавая і карысная справа»: трэба ведаць, што гэта за ўлада зямлі над чалавекам. Аднак наступныя словы могуць быць адрасаваны кожнаму сумленнаму творцу: «Мы… звернемся да нашага аўтара і там знойдзем не мітынгова-траскучы адказ, а пачуем глыбока праніклівы голас усё той жа зямлі. <…> Колькі цёплай ветлівасці трэба мець да пакрыўджанага чалавека… наколькі трэба быць цвярозым і разважным, каб яскрава ўбачыць тое сапраўднае, што з’яўляецца крыніцай звярынай жорсткасці чалавека зямлі і адначасова якую трэба мець непарушную надзею на будучыну, на яе шляхі» [2, с. 428].

Трагічны лёс спасціг «маленькага чалавека» з апавядання «Жалезны крык». «Разрэзанае напалам калёсамі, ляжала ўпоперак на дарозе цела чалавека-пасажыра. <…> І чамусь то ніхто не пашкадаваў яго. …Яго адцяглі яшчэ бліжэй ад ядлаўцовага куста і кінулі» [41, с. 98]. Робячы акцэнт у апавяданні на тым, што, як пісаў М. Зарэцкі, тэхніка перамагае прыроду, К. Чорны не пакідае ілюзій у магчымасці яе перамогі над «ваўкамі».

Бязногі Яўмен Грак (М. Зарэцкі, «На чыгунцы») адстаў ад цягніка, але, «сціснуўшы зубы ад злосці і плачу, ад непамернай балючай патугі, пабег даганяць… Дагнаў» [18, с. 234]. Але ўскочыць не ўдавалася. «І міжвольна вырваўся з горла нямы здушаны стогн — нават не стогн, а нейкі звярыны бяссільны ёкат… А ў вагоне хто смяяўся, хто крычаў ва ўсё горла: “Паддай, паддай!.. Смялей…”». Поезд «ляскаў, дражніўся… Здаецца, не ішоў, не каціўся, а танцаваў, рады, што кінуў тут чалавека…» [18, с. 234-235].

Даследуючы апазіцыю «чалавечае — звярынае» ў эстэтыцы мастацкай прозы першай трэці XX стагоддзя, нельга абысці ўвагай раман рускага празаіка Б. Пільняка «Машыны і ваўкі» (1925). Ён мае яскравы падзагаловак: «Кніга пра каломенскія землі, воўчую сыць і машыны, пра чорны хлеб, пра Разань-яблык, пра Расію, Расею, Русь, пра Маскву і рэвалюцыю, пра людзей, камуністаў і знахараў, пра статыстыка Івана Аляксандравіча Няпомняшчага, пра многае іншае…». Тут дакладна вылучаны ўсе асноўныя тэмы гэтага шматаспектнага твора. Асноўная ж, якую пісьменнік ставіць і спрабуе вырашаць, — што пераважыць пры сутыкненні адвечнага, біялагічнага, уласніцкага ў чалавеку з яго духоўнымі пачаткамі. У мастацтве ўзнаўленне агульных заканамернасцей заўсёды ажыццяўляецца ў канкрэтна-пачуццёвых, індывідуальных карцінах і вобразах. Тое, што ў рамане Б. Пільняка яны ўзяты з жыцця ў вядомых яму мясцінах, надае аўтарскаму аповеду асаблівую пераканаўчасць. Старажытная і прамысловая Каломна — горад, размешчаны недалёка ад сталіцы дзяржавы, і ў той жа час павятовы, акружаны мноствам мястэчак і глухіх вёсак, густымі лясамі, дзе тады яшчэ гаспадарылі ваўкі, — даваў пісьменніку магчымасць асаблівым чынам ацаніць рэчаіснасць і расказаць чытачу, чым тады жыла ўся вялікая краіна, параўнаць яе мінулае з сучасным, задумацца пра будучае.

Прыроднае, «звярынае» ў жыцці, якое ўвасабляецца ў многіх персанажах рамана і знаходзіць выяўленне ў разнастайных сюжэтных сітуацыях, найбольш абагульнена выяўляецца ў сімвалічным вобразе ваўкоў. Шлях да фарміравання новага аблічча чалавека пралягае, на думку многіх герояў, праз рэвалюцыю.

Індустрыялізацыя Расіі, сімвалам якой з’яўляецца машына, павінна, пераўтвараючы краіну, пераадолець і чалавечае адчужэнне дзякуючы перамозе камуністычных ідэалаў. У рамане гучыць няспынны і вострый «дыялог» паміж тымі, хто лічыць, што рэвалюцыя і грамадзянская вайна прынеслі Расіі шматлікія нягоды, разарвалі адвечныя сувязі з радавымі пачаткамі, і іх рашучымі працiўнікамі. У гэтай паліфанічнай спрэчцы непасрэдна ці апасродкавана ўдзельнічаюць не толькі мноства персанажаў, але і прырода, манастыры, заводы, машыны і ваўкі. Зусім не выпадкова пра Кастрычнік гаворыцца, што ён прыйшоў «паўстаннем, бунтам, бойкай… рука жорсткая, стальная, як машына, дзяржаўная… узяла пад мікіткі і Расію, і рускую мяцеліцу, і мужыка, — сціснула да хрыпу, — гэта яна захацела будаваць… гэта мы — машынная Расія» [42].

Праблема некранутай прыроды, у тым ліку той, якая схавана ў душах людзей, па-рознаму суадносіцца з непазбежным наступам на яе машыннай Расіі. Для разумення ідэйнай задумы рамана першаступеннае значэнне мае спрэчка пра ваўка, якая распачалася ў звярынцы, што спыніўся праездам у Каломне. Інжынеру Расчыслаўскаму шкада ваўка, які сядзіць у клетцы. Ён думае, што ў ваўку ўся рамантыка, уся рэвалюцыя, увесь Разін. Расчыслаўскі гаворыць: «Уся наша рэвалюцыя стыхійная, як воўк»; «Мне шкада, што ён зачынены. Яго трэба выпусціць — на волю, — як васемнаццаты год». Майстар Казаураў разумее рэвалюцыю інакш: «У пятым годзе якраз і зразумеў, калі Рыман расстрэльваў сына. К чорту ўсіх Вільямсаў з ваўкамі…». Ёсць нешта сімвалічнае ў тым, што патомны дваранін Андрэй Расчыслаўскі, для якога «воўк у клетцы — пераможаная стыхія», трагічна гіне, уцягнены махавіком дынама-машыны, якая гіпнатычна вабіць яго да сябе. Іншы лёс у яго брата, юрыста Дзмітрыя Расчыслаўскага. Гэты «грамадзянін Расіі і фантаст» непарушна верыць, што веды і пралетарый перастворать свет наноў. Увесь зямны шар будзе садам, а коні, каровы і свінні будуць толькі ў музеях, бо іх знішчыць машына. Ён — «з машыннікамі-камуністамі». Раман заканчваецца карцінай жалобнай Масквы і ўсёй Расіі, якая развітваецца з Леніным,

і сцвярджэннем перамогі яго ідэй: «Ідуць чалавечыя рэвалюцыі машын і свету!» [42].

Пытанне аб тым, ці апраўданы грандыёзныя мэты і дасягненні тымі выпрабаваннямі, што выпалі на долю народа, узнімалася кожным сумленным пісьменнікам «эпохі рубяжа» ва ўласцівай яму мастацкай форме, нягледзячы на вастрыню і неканвенцыянальнасць гэтага пытання. Звернемся да фантастычнага рамана рускага празаіка Я. Замяціна «Мы», у якім апазіцыя «чалавечае — звярынае» мае сваю бясспрэчную адметнасць. Вядомы крытык А. Варонскі пісаў у 1922 годзе: «У вялікай сацыяльнай барацьбе трэба быць фанатыкам. Гэта азначае задушыць бязлітасна ўсё, што ідзе ад маленькага, як у звярка, сэрца, ад асабістага, бо… яно шкодзіць, перашкаджае барацьбе і перамозе» [43, с. 20].

У сваім рамане-папярэджанні Я. Замяцін супрацьпастаўляе грамадству, дзе задаволены ўсе матэрыяльныя людскія патрэбы і выпрацавана «матэматычна дакладнае» чалавечае шчасце, дзе ў кожным жыве «тая ціхая радасць, якой, верагодна, жывуць малекулы, атамы, фагацыты» [43, с. 392], — «неарганізаванае» жыццё за Сценамі, у дзікім стане свабоды». Герой-апавядальнік жахаецца ад думкі, што нават сексуальнае жыццё «неарганізаваныя» людзі вялі не па-навуковаму, а як звяры, хто, калі і колькі хацеў. І, як звяры, усляпую, нараджалі дзяцей, не дадумаўшыся да «дзетаводства» ў адпаведнасці з «Мацярынскай і Бацькоўскай Нормамі» [43, с. 316]. І іх музыка — «музыка Скрабіна — 20-е стагоддзе» — гэта нешта «дзікае, сутаргавае, пярэстае, як усё тагачаснае іх жыццё, — ні ценю разумнай механістычнасці» [43, с. 318]. Паводле дырэктывы галоўнага «Дабрадзея», належала «сілай уратаваць іх і навучыць шчасцю». Невялікая частка тых, хто ацалеў у ходзе яе рэалізацыі, «голыя… сышлі ў лясы. Яны вучыліся там у дрэў, птушак, кветак, сонца. Яны абраслі поўсцю, але затое пад поўсцю зберaглі гарачую, чырвоную кроў» [43, с. 416]. Пісьменнік-гуманіст упэўнены: значна горш тым, хто аброс лічбамі, па кім гэтыя лічбы поўзаюць, як вошы, — з іх трэба ўсё садраць і выгнаць голымі ў лясы, каб навучыліся дрыжаць ад страху, ад радасці, ад шалёнага гневу, ад холаду. Каб маліліся агню…

Паводле мастацкай канцэпцыі Я. Замяціна, у часы, калі абвастраецца барацьба з праявамі чалавечай свабоды і індывідуальнасці, носьбітам традыцыйнага гуманізму застаецца менавіта «звярынае», дакладней, тое, — меў рацыю А. Варонскі, — што ідзе ад асабістага, ад маленькага, як у звярка, сэрца (бо, паводле Бібліі, людзі думаюць менавіта ім). Нездарма калі доктар Барменталь называе Шарыкава, які і ў чалавечым абліччы працягвае душыць катоў, «чалавекам з сабачым сэрцам» [44, с. 325], то чуе ў адказ ад прафесара Праабражэнскага: «…Вы, доктар, робіце найбуйнейшую памылку. Дзеля ўсяго святога, не ганьбіце сабакі. <…> Трэба ўцяміць: увесь жах у тым, што ў яго ўжо не сабачае, а менавіта чалавечае сэрца. Да таго ж самае паршывае з тых, якія існуюць у прыродзе!» [44, с. 325]. У прафесарскім маналогу гучыць папярэджанне творцы і мысляра: «Тэрорам нельга нічога зрабіць з жывёлай, на якой бы ступені развіцця яна ні стаяла. …Яны дарма думаюць, што тэрор ім дапаможа. Не-не, не дапаможа, які б ён ні быў, белы, чырвоны і нават карычневы! Тэрор цалкам паралізуе нервовую сістэму» [44, с. 228]. І калі жыццё даказвае справядлівасць высновы «гора дадае мудрасці», то мастацкая проза сваёй метафорыкай папярэджвае аб небяспечнасці тэрору не толькі для фізічнага, а і псіхічнага, і духоўнага жыцця чалавека.

Кожны з прааналізаваных твораў і вобразаў па-свойму сцвярджае думку, што першым крокам да развіцця маральных пачуццяў з'яўляецца спачуванне, якое з гэтай прычыны можа лічыцца магутнейшым фактарам эвалюцыі. Аднак новая мараль не ўхваляла «ўсякія жаласці і слёзы» (Я. Колас), і гэтае «вялікае абяцанне» таксама было пастаўлена пад сумненне. Агульныя высновы, зробленыя ў свой час П. Крапоткіным, зводзяцца да наступнага: «Грамадства *не* было створана чалавекам (курсіў аўтара. — *А. Б.*); яно яму папярэднічала». Падымаючыся па эвалюцыйнай лесвіцы вышэй, можна ўбачыць — і гэта адбілася ў літаратуры, — як грамадскія памкненні робяцца ўсё больш і больш свядомымі, складваюцца вышэйшыя формы зносін, што гарантуюць асобе большую незалежнасць і разам з тым не

пазбаўляюць яе дабратворнасцей грамадскага жыцця. Нельга выключаць той магчымасці, што прыгаданыя тэарэтычныя пазіцыі былі вядомы А. Мрыю і паўплывалі на «“заалагізм” імёнаў» [4, с. 665] герояў рамана «Запіскі Самсона Самасуя», якім трэба прайсці яшчэ надзвычай доўгі шлях да дасканаласці.

Для прамысловага прагрэсу «ўзаемная дапамога і цесныя адносіны людзей адно з адным» [9, с. 313] робяцца яшчэ больш выгаднымі. Гэтая перавага адлюстравалася ў шэрагу празаічных твораў вялікай і малой формы. Спынімся на апавяданні А. Мрыя «Калектыў Яўмена». Так празвалі людзі пасёлак, на які выселілася некалькі сямей з вёскі. Крэда Яўмена наступнае: «Галоўнае ў тым, што ўсё робім дружна, грамадой, па плану. …Ніхто нам не дапамагае. Самі» [46, с. 287]. Нягледзячы на тое, што з вуснаў персанажаў гучыць слова «камуна», а сам Яўмен «блізка што» камуніст, нельга лічыць менавіта гэтыя факты прычынай памкнення да ўзаемадапамогі. У гэтым творы, а таксама ў аповесці С. Баранавых «Межы» пры дапамозе разнастайных сродкаў мастацкай выразнасці сцярджаецца думка, што «палітыка ўяўляе сабой тое поле, на якім чыста эгаістычныя элементы ўступаюць у самыя заблытаныя камбінацыі з натхненнем сапраўдных альтруістаў». І сярод шырокіх і часцей за ўсё аддаленых задач тыя выявіліся плённымі, якія выклікалі «найбольш бескарыслівы энтузіязм» [9, с. 283]. У дзейнасці «калектыўшчыкаў» відаць абрыс кааперацыі — руху, што ў самым пачатку меў характар устаноў узаемадапамогі, у працэсе якой пашыраліся досыць шырокія ідэалы агульнага дабрабыту і салідарнасці вытворцаў.

У сваіх «Успамінах» Т. Іванаўскас, брат В. Іваноўскага, згадваючы «добрыя старыя часы», аддае належнае і перавагам новага жыцця: поспехам культуры, навукі, агульнай адукаванасці і іншаму. Але яму больш да душы характар таго чалавека, што жыў пад саламянай страхой, еў свой хлеб, спечаны са сваёй мукі, змолатай на сваім млыне, і запіваў яго малаком ад сваёй каровы. Галоўная вартасць гэтага чалавека ў тым, што «шчырасць была ў яго сэрцы». Сучасны, «цяперашні», чалавек, на думку Т. Іванаўскаса, іншы: «…тут мімаволі ўспомніш, што

казалі яшчэ ў Рыме: чалавек чалавеку воўк». Аўтар «Успамінаў» прапануе свайму сучасніку своеасаблівую памятку, якою варта кіравацца ў сучасных яму зносінах і рэзюмуе: « Я ведаю, што гавару. Але таму і жыве ў маім сэрцы смутак па такім часе, калі чалавек чалавеку быў бы толькі чалавекам» [47, с. 15].

Вывады

Пагаджаючыся з прыродазнаўчай навукай у тым, што чалавек — істота, якая выйшла з жывёльнага свету, зазначым: гэтая істота валодае ведамі пра супольнае і сваё ўласнае быццё, што дае падставы асэнсоўваць праблему «чалавечае — звярынае» не толькі ў прыродазнаўчых катэгорыях. Філасофскае сцвярджэнне аб тым, што чалавек пераходнага стану павінен стварыць «будучага» чалавека з таго матэрыялу, якім з'яўляецца ён сам, сугучна эстэтычнаму разуменню «адноўленага» чалавека, уласціваму мастацкай канцэпцыі асобы, адлюстраванай у беларускай прозе першай трэці XX стагоддзя, найперш у творах К. Чорнага і М. Зарэцкага.

Мастацкія характары і тыпы ў «эпоху рубяжа» ў эстэтычных катэгорыях увасабляюць сутнасць чалавека як «вялікага абяцання», што яскрава выявілася ў сімволіцы вобраза звера (ваўка) у рускай (творы Б. Зайцава, Б. Пастарнака, Л. Ляонава, Л. Андрэева. М. Асаргіна, Я. Замяціна) і беларускай (творы З. Бядулі, У. Галубка, К. Лейкі, М. Зарэцкага, К. Чорнага, С. Хурсіка) прозе. У канцэпцыі гэтага вобраза адбіўся ўласцівы для літаратуры пераходных перыядаў зварот да сферы ірацыянальнага і пачуццёвага, а ў стварэнні карцін аб'ектыўнай рэальнасці з дамінаваннем гэтага вобраза — падыходы, уласцівыя міфалагічнай свядомасці. Мастацкі светапогляд эвалюцыянуе на гэтым этапе ад пантэізму да рэалізму, свет жывёл і свет людзей збліжаюцца — звер выяўляе здольнасць адчуваць і мысліць па-чалавечы.

У сімвалічным вобразе ваўкоў найбольш абагульнена выяўляецца прыроднае, «звярынае» ў жыцці, што ўвасабляецца ў многіх персанажах і знаходзіць увасабленне ў разнастайных сюжэтных сітуацыях. Прызнаючы ролю эстэтычных з'яў у працэсе супрацьстаяння злу і барацьбе з ім, беларускія пісьменнікі ў новых гістарычных умовах ажыццяўлялі трансфармацыю традыцыйнага вобраза ваўка і сумежных з ім вобразаў і матываў.

У творах беларускай прозы непасрэдна ці апасродкавана ставіцца пытанне «Ці пераможа тэхніка ваўкоў?» і ажыццяўляецца адпаведная мастацкая рэфлексія, якая абвяргае думку, што тэхнічны прагрэс сам па сабе прывядзе да грамадскай гармоніі, шчасця чалавека. Творы, у якіх прасочваецца матыў чыгункі, не сцвярджаюць магчымасцей перамогі машын над «ваўкамі», што мае тыпалагічнае падабенства ў прозе Б. Пільняка. У творах беларускіх пісьменнікаў заўважны абрыс мастацкай канцэпцыі асобы, увасобленай Я. Замяціным, паводле якой у часы, калі абвастраецца барацьба з праявамі

чалавечай свабоды і індывідуальнасці, носьбітам традыцыйнага гуманізму застаецца менавіта «звярынае», натуральнае — тое, што ідзе ад чалавечага сэрца, не закранутага ніякім штучным удасканаленнем.

У сваёй працы мы звязваем сімволіку вобраза звера (ваўка) з ідэяй «біялагічнага закону ўзаемнай дапамогі» (П. Крапоткін), які мае сілу як у прыродзе, так і ў чалавечым грамадстве, а ў прозе даследуемага намі перыяду яскрава выявіўся ў сімволіцы рамана М. Зарэцкага «Сцежкі-дарожкі». Імкненне да супольнага жыцця, узаемадапамогі ў інтэрпрэтацыі мастакоў слова (Л. Калюга) — адна з тых асноў светабудовы, што ўласцівы ўсяму жываму, аднак катастрафічна пахіснуліся ў часы «вялікай бяздомнасці» чалавека. У апавяданні А. Мрыя «Калектыў Яўмена» відаць мастацкі абрыс кааперацыі — руху, што ў самым пачатку меў характар устаноў узаемадапамогі, у працэсе якой пашыраліся досыць шырокія ідэалы агульнага дабрабыту і салідарнасці вытворцаў. Вобраз ваўкоў выкарыстоўваецца з мэтай стварэння кантрасту паміж карцінамі агульнаграмадскіх і аднаасобніцкіх памкненняў у творах З. Бядулі.

Вобразы ваўка, сабакі, ваўкалака пачынаюць выступаць маркёрамі сацыяльнай і маральна-этычнай праблематыкі ў арыгінальнай прозе пачатку XX стагоддзя (В. Ластоўскі, У. Галубок). Ва ўмовы маральна-этычнага выбару ставяць сваіх герояў М. Гарэцкі і Л. Калюга. У кантэкст эстэтыка-псіхалагічнай праблематыкі, надзвычай актуальнай у нашаніўскі перыяд, уключае вобраз ваўка М. Багдановіч. Апазіцыя «чалавечае — звярынае» дае магчымасць стварэння арыгінальных мадэляў аксюмараннага мыслення (Л. Андрэеў, Л. Ляонаў — М. Зарэцкі). Лідэр і натоўп, сіла і справядлівасць, адносіны да вопыту папярэднікаў — гэтыя і іншыя прыродазнаўча-філасофскія праблемы, што хвалявалі тагачаснае грамадства, у мастацкай прозе ў значнай ступені адбіліся праз сімволіку вобраза ваўка. Творы М. Зарэцкага, К. Чорнага пераконваюць у тым, што свабоду чалавеку дае толькі выхаваная ў яго здольнасць сувымерваць свае патрэбы з патрэбамі іншых, імкнуцца да творчасці, а не да драпежніцтва і самасцвярджэння за кошт іншых. Параўнанне літаратурнага персанажа са зверам таксама дазваляе пісьменнікам падкрэсліць у ім рысы «натуральнага» чалавека, у якога сціплыя здольнасці да рэфлексіі кампенсуюцца якасцю адчуванняў і вастрынёй інтуіцыі. З аднаго боку, неадназначная сімволіка вобраза ўказвае на брак увагі да чалавечай індывідуальнасці ў працэсе грандыёзнай перабудовы свету, распачатай дзеля дабра чалавека. З другога, выяўляючы сімпатыю да працаўніка, беларускія празаікі імкнуліся высветліць, што ж з’яўляецца крыніцай звярынай жорсткасці чалавека зямлі.

Беларуская проза першай трэці XX стагоддзя ў сваіх лепшых узорах засведчыла разбуральнае дзеянне вайны, асабліва грамадзянскай, на чалавечую істоту (творы М. Гарэцкага, Я. Коласа, С. Хурсіка). Высокая ступень мастацкага перажывання трагічнага ў пераходную эпоху перадаецца праз натуралістычную вобразнасць у мадэляванні свету і чалавека, у якой арганічна прысутнічае вобраз звера. У філасофскім плане гэты вобраз таксама аб’ектыўна выяўляе дыялектыку «добрых старых часоў» і новага жыцця, а суб’ектыўна —

неабходнасць для чалавека ініцыяваць працэсы самарэалізацыі, самаажыццяўлення, самастварэння. Разам з тым аналіз твораў беларускай мастацкай прозы першай трэці XX стагоддзя выяўляе карэнныя супярэчнасці паміж асабовым патэнцыялам герояў і аб'ектыўнымі ўмовамі яго рэалізацыі, што выклікае да жыцця мастацкія характары і тыпы з рознай верагоднасцю рэалізацыі «вялікага абяцання». Спецыфіка механізма пераносу значэнняў у кожным канкрэтным выпадку вызначае дамінаванне або першасна-архетыпавага значэння вобраза-сімвала ваўка, або нацыянальна-стэрэатыпнага, або індывідуальна-аўтарскага, абумоўленага як адметнасцю творчай асобы пісьменніка, так і асаблівасцямі эпохі буйных грамадскіх узрушэнняў.

Спіс выкарыстаных крыніц

1. *Бубер, М.* Два образа веры : пер. с нем. / М. Бубер ; под ред. П. С. Гуревича [и др.] — М. : Респ., 1995. — 464 с.

2. Расстраляная літаратура : творы беларускіх пісьменнікаў, загубленых карнымі органамі бальшавіцкай улады / уклад. Л. Савік, М. Скоблы, К. Цвіркі ; прадм. А. Сідарэвіча ; камент. М. Скоблы, К. Цвіркі. — Мн. : Кнігазбор, 2008. — 696 с.

3. На ўсходзе сонца : творы беларускіх пісьменнікаў пачатку XX ст. / аўт., прадм. і ўклад. У. М. Казбярук. — Мн. : Юнацтва, 1990. — 318 с.

4. Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя : у 4 т. / Нац. акад. навук Беларусі, Аддз-не гуманіт. навук і мастацтваў, Ін-т літ. імя Я. Купалы. — Мн. : Бел. навука, 1999. — Т. 2. 1921—1941. — 903 с.

5. *Зарэцкі, М.* Кветка пажоўклая : апавяданні, аповесці / М. Зарэцкі ; уклад. Н. Семашкевіч. — Мн. : Маст. літ., 2002. — 431 с.

6. *Слемнёва, И. М.* Роль филологии в оформлении и развитии философского знания / И. М. Слемнёва // Философия как самопонимание культуры и посредник в диалоге культур : материалы Междунар. науч. конф., Минск, 9-10 нояб. 2006 г. / НАН Беларуси ; науч. ред. : В. Н. Новиков [и др.]. — Минск : [б. и.], 2006. — С. 314—317.

7. *Гніламёдаў, У. В.* Янка Купала : Новы погляд : дапаможнік для настаўніка / У. В. Гніламёдаў. — Мн. : Нар. асвета, 1995. — 176 с.

8. *Котова, И. Б.* Идея личности в российской психологии : дис. … д-ра психол. наук : 19.00.11 / И. Б. Котова. — Ростов н/Д : [б. и.], 1994. — 375 с.

9. *Кропоткин, П. А.* Взаимопомощь среди животных и людей / П. А. Кропоткин. — Минск : БелЭн, 2006. — 320 с.

10. *Зарэцкі, М.* Сцежкі-дарожкі : раман / М. Зарэцкі ; прадм. М. Мушынскага. — Мн. : Маст. літ., 1998. — 351 с.

11. *Шпенглер, О.* Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Гештальт и действительность : в 2 т. / О. Шпенглер ; пер. с нем., вступ. ст. и примеч. К. А. Свасьяна. — М. : Мысль, 1993. — Т. 1. — 663 с.

12. *Аббаньяно, Н.* Мудрость жизни / Н. Аббаньяно // Всемир. философия. XX век / авт.-сост. А. П. Андриевский. — Минск : Харвест, 2004. — С. 6—21.

13. *Гарэцкі, М.* Дзве душы : аповесць / М. Гарэцкі. — Мн. : Маст. літ., 2006. — 110 с.

14. *Капусцінскі, Р.* Імперыя : пер. з польск. / Р. Капусцінскі. — Мн. : І. П. Логвінаў, 2009. — 344 с.

15. *Сініла, Г. В.* Біблія як феномен культуры і літаратуры : у 2 ч. / Г. В. Сініла.— Мн. : Белар. навука, 2003. — Ч. 1 : Духоўны і мастацкі свет Торы : Кніга Быцця. — 451 с.

16. *Де Мопассан, Ги.* Воўк (на белорусском языке) [Электронный ресурс] / Ги де Мопассан. — [Б. м. : б. и.]. — Режим доступа: http : //lib.rus.ec/b/91658/read. — Дата доступа: 17.06.2010. — Загл. с экрана.

17. *Ненадавец, А.* Святло таямнічага вогнішча / А. Ненадавец. — Мн. : Беларусь, 1993. — 287 с.

18. Веснаход : апавяданні «Маладняка» / уклад., падрыхт. тэкстаў, уступ. артыкул і камент. І. П. Чыгрына. — Мн. : Маст. літ., 1987. — 518 с.

19. Заняпад і адраджэнне : беларуская літаратура XIX ст. / уклад., прадм. і заўв. У. Казберука. — Мн. : Маст. літ., 2001. — 606 с.

20. *Баршчэўскі, Я.* Шляхціц Завальня, або Беларусь у фантастычных апавяданнях / Я. Баршчэўскі ; уклад., пер. з польск. мовы, паслясл., камент. М. Хаўстовіча ; маст. С. В. Чарановіч. — Мн. : Маст. літ., 2005. — 251 с.

21. *Ластоўскі, В (Власт).* Творы / В. Ластоўскі. — Мюнхен : [б. в.], 1956. — 111 с.

22. *Галубок, У.* Творы : Драматургія. Паэзія. Проза. Публіцыстыка / У. Галубок ; уклад., падрыхт. тэкстаў, уступ. артыкул і камент. С. С. Лаўшука. — Мн. : Маст. літ., 1983. — 607 с.

23. *Конан, У. М.* Выбранае / У. М. Конан ; укл. М. А. Козенкі ; прадм. М. А. Козенкі. — Мн. : [б. в.], 2009. — 536.

24. *Колас, Я.* Вершы. Паэмы. Апавяданні. Аповесці. Трылогія «На ростанях» / Я. Колас ; прадм. М. Мушынскага. — Мн. : Харвест, 2007. — 1 168 с.

25. *Пастернак, Б.* Доктор Живаго : роман / Б. Пастернак. — М. : Кн. палата, 1989. — 431 с.

26. *Цветаева, М.* Живое о живом (Волошин) / М. Цветаева // Максимилиан Волошин. Стихотворения. — М. : Книга, 1989. — С. 443—527.

27. *Фурманов, Д.* Чапаев / Д. Фурманов. — Минск : Юнацтва, 1982. — 288 с.

28. *Осоргин, М. А.* Времена : автобиографическое повествование. Романы / М. А. Осоргин ; сост. Н. М. Пирумова ; авт. вступ. ст. А. Л. Афанасьев. — М. : Современник, 1989. — 622 с.

29. *Калюга, Л.* Творы : раман, аповесці, апавяданні, лісты / Л. Калюга ; уклад., прадм. Я. Лецкі ; камент. Н. В. Гаўрош, Т. М. Трыпуцінай. — Мн. : Маст. літ., 1992. — 607 с.

30. *Бядуля, З.* Апавяданні / З. Бядуля ; уст. арт.: І. Кудраўцаў. — Мн. : Нар. асвета, 1973. — 160 с.

31. *Багдановіч, М.* Поўны збор твораў : у 3 т. / М. Багдановіч. — 2-е выд. — Мн. : Белар. навука, 2001. — Т. 2 : Мастацкая проза, пераклады, літаратурныя артыкулы, рэцэнзіі і нататкі, чарнавыя накіды. — 751 с.

32. *Зайцев, Б.* Осенний свет : повести, рассказы / Б. Зайцев. — М. : Сов. писатель, 1990. — 544 с.

33. *Зарэцкі, М.* Збор твораў : у 4 т. / М. Зарэцкі. — Мн. : Маст. літ., 1991. — Т. 3 : Вязьмо : раман ; Сымон Карызна : драм. аповесць. — С. 5—298.

34. *Белая, А. І.* Чалавек у плыні часу : Мастацкая канцэпцыя асобы і тыпалогія характараў у беларускай прозе першай трэці XX стагоддзя : манагр. / А. І. Белая. — Баранавічы : РВА БарДУ, 2009. — 408 с.

35. *Андреев, Л.* Рассказы / Л. Андреев. — Волгоград : Нижн.-Волж. кн. изд-во, 1979. — 368 с.

36. *Мескин, В. А.* Типология характеров и способы их воплощения в драматургии Л. Н. Андреева [Электронный ресурс] : дис. … канд. филолог. наук / В. А. Мескин. — [Б. м. : б. и.]. — Режим доступа: http : //planetadisser.com/see/dis_214139.html. — Дата доступа: 18.05.2010. — Загл. с экрана.

37. *Леонов, Л.* Повести и рассказы / Л. Леонов. — Л. : Лениздат, 1986. — 528 с.

38. *Чорны, К.* Збор твораў : у 8 т. / К. Чорны. — Мн. : Маст. літ., 1974. — Т. 6 : Раманы. — 620 с.

39. *Бондырева, С. К.* Толерантность : введение в проблему / С. К. Бондырева, Д. В. Колесов. — М. : Изд-во Моск. соц.-психол. ин-та ; Воронеж : МОДЭК, 2003. — 240 с.

40. *Чорны, К.* Збор твораў : у 8 т. / К. Чорны. — Мн. : Маст. літ., 1973. — Т. 4 : Аповесці і раманы. — 496 с.

41. *Чорны, К.* Збор твораў : у 8 т. / К. Чорны — Мн. : Маст. літ., 1972. — Т. 1 : Апавяданні. 1923—1927 гг. — 554 с.

42. *Петросов, К.* Коломна в судьбе и творческом сознании Бориса Пильняка [Электронный ресурс] / К. Петросов. — [Б. м. : б. и.]. — Режим доступа: http : // kolomnalib/ net. ru/ authors/ petrosov/ pilnyak. — Дата доступа: 25.08.2009. — Загл. с экрана.

43. *Замятин, Е.* Избранное / Е. Замятин. — М. : Правда, 1989. — 462 с.

44. *Булгаков, М.* Сочинения : Роман. Повести. Рассказы / М. Булгаков ; послесл. М. О. Чудаковой. — Минск : Университетское, 1988. — 432 с.

45. *Колас, Я.* Збор твораў : у 14 т. / Я. Колас. — Мн. : Маст. літ., 1973. — Т. 5 : Апавяданні (1918—1956) і «Казкі жыцця». — 640 с.

46. Першацвет Адраджэння. — Мн. : Маст. літ., 1995. — С. 279—288.

47. *Іванаўскас, Т.* Выбранае з успамінаў / Т. Іванаўскас // ЛіМ. — 1995. — 3 лістап. — С. 14—15.

48. *Хьелл, Л.* Теории личности / Л. Хьелл, Д. Зиглер. — 2-е изд. — СПб. : Питер, 2005. — 607 с.

3.3 Праблема талерантнай/інталерантнай асобы ў творах беларускай мастацкай прозы «эпохі рубяжа»

Гуманізм беларускай мастацкай прозы першай трэці XX стагоддзя выявіўся ў праявах пільнай увагі да агульнага духоўнага стану грамадства і прыватнага самаадчування асобы.

Асабовае як сацыякультурная інварыянта гісторыі абумоўлівае паўнакроўнае мастацкае адлюстраванне актуальных грамадскіх праблем. Адной з іх выступае праблема талерантнасці/ інталерантнасці асобы.

Падзел людзей на талерантных і інталерантных з’яўляецца дастаткова ўмоўным, бо кожны чалавек у сваім жыцці здзяйсняе ўчынкі рознай вартасці. Але схільнасць паводзіць сябе талерантна ці інталерантна можа зрабіцца ўстойлівай асабовай рысай, што робіць такі падзел магчымым. Інталерантнасць, вышэйшую праяву якой складаюць зайздрасць, рэўнасць, нянавісць у іх адзінстве, абвострылася ў «эпоху рубяжа» і знайшла сваё адлюстраванне ў мастацкай прозе як эстэтыка-псіхалагічная з’ява, асабліва пачуццё зайздрасці, якая ўяўляе сабой змешанае перажыванне чалавекам прыцягнення да прывабнага прадмета і негатывізму да яго ўладальніка. Да гэтага дадаецца яшчэ ўсведамленне пазбаўленасці таго, што спажывае іншы. А гэты іншы, узбудзіўшы зайздросніка, сваё аддаваць не жадае [1, с. 125-126]. Так ва ўладальніку прывабнага прадмета персаніфікуецца перашкода, і ён робіцца «без віны вінаватым», выклікаючы адмоўныя эмоцыі проста фактам свайго валодання прывабнай для іншых рэччу. Гэта вытлумачвае пераважную непераканаўчасць мастацкага вобраза кулака. Яна палягае не так у асаблівасцях паэтыкі тагачаснай прозы, як ва ўсведамленні і праўдзівай перадачы пісьменнікамі псіхалогіі зайздросніка, для якога галоўнае — чужая маёмасць, а не асабовыя вартасці яе ўладальніка. Менавіта з пункту погляду такога суб’екта ахарактарызаваны Гвардыян (М. Зарэцкі, «Вязьмо»). Альфа і амега яго характарыстыкі — набытыя за жыццё рэчы. Цімафей Міронавіч «трыумфальна-здаволеным поглядам абводзіць сваю хатнюю маёмасць, нібы ўбіраючы ў сябе грунтоўную моц і станавітасць усяго гэтага багацця.

— Хай-тку панажываюць столькі!» [2, с. 37].

Але па мястэчку ўжо «часта памінаюць яго імя», а ў хаце, «дзе кватаруе таварыш рабочы з горада… маюць яго ўжо за першага ворага» [2, с. 36].

Зайздрасць з’яўляецца замахам на ўжо сфарміраваную сістэму маёмасных адносін, бо прэтэндуе на перадзел. Аб’екты зайздрасці пры іх спажыванні могуць задаволіць самыя элементарныя пабуджэнні (адабраць і з’есці, адабраць і выпіць, адабраць і пасяліцца самому) [1, с. 139]. Аналіз прозы першай трэці XX стагоддзя пераконвае ў тым, што беларускія пісьменнікі ўсведамлялі і ўвасаблялі ў сваіх творах гэтую сучасную ім грамадскую тэндэнцыю. У такіх умовах Гвардыян («Вязьмо»), «адкінуўшы ўсякія там палітычныя гутаркі ды агітацыі, стараўся знайсці просты матэрыяльны эквівалент небяспекі, што насоўваецца на яго грознай навалай», бо, навучаны жыццём, ведаў: часта за знешнімі атрыбутамі людскіх дзеянняў хаваўся «просты матэрыяльны сэнс, які… заўсёды… круціўся недалёка ад таго, самага любага ўсім, як і яму, Гвардыяну, рубля». І цяпер ён адчуваў, «што ідзе нешта куды вялікшае і страшнейшае» [2, с. 36], чым можа здацца на першы погляд.

Зайздросніку ўласціва пачуццё прыніжанасці, нават парушанай справядлівасці. Так агульначалавечае пачынае падпарадкавацца зайздрасці: усе мы людзі, але ў мяне няма таго, што ёсць у іншага. Зайздрасць можа выклікаць і той факт, што ўладальнік нейкай адмысловай рэчы ўмее ёю карыстацца, а зайздросніку гэта недаступна. Тады яго негатыў скіроўваецца і супраць самой рэчы, што ёсць ужо спалучэнне зайздрасці з рэўнасцю. Класічны прыклад такой рэчы ў творах беларускай прозы — малатарня ў ролі «знаку бяды», што ўгадваецца ўжо ў рамане К. Крапівы «Мядзведзічы», дзе Юзік Верамейчыкаў не пакідае думкі дабіцца бацькавай згоды на яе набыццё. У другой палове XX стагоддзя гэты адметны жыццёвы і мастацкі досвед абагульніў В. Быкаў. Хведар Роўба («Аблава») прыходзіць да запозненай несуцешлівай высновы: «Хай яна спрахне, тая малатарня, навошта ён з ёю звязаўся! Малаціў бы, як і раней, цапамі, ужо не так шмат было таго збожжа… Дык не, захацелася, каб культурна…» [3, с. 408].

Не ўсе, хто бачыць канкрэтную рэч у набытку іншага, здольны дамысліць, што за ёю стаіць, і ўсталяваць сувязь паміж працавітасцю і заможнасцю. Зайздроснік не бачыць несправядлівасці

ў тым, што іншы працуе больш за яго. Такі герой, з «гаваркім» прозвішчам Зыркаш, ёсць і ў аповесці «Аблава». Ён, разважае Хведар, быў чалавек зайздрослівы і нядобры: колісь напісаў скаргу, з-за чаго Роўба зазнаў столькі «пякучых няшчасцяў» [3, с. 376]. Калі Хведар вярнуўся на бацькаўшчыну, то сярод першых употай убачаных ім аднавяскоўцаў быў ягоны ліхадзей, з выгляду цяжка хворы. Але чамусьці Хведару не хацелася радавацца гэтаму. «… Хай доўга жыве зайздроснік Зыркаш» [3, с. 386-387]. Майстэрства В. Быкава ў стварэнні і абмалёўцы вобраза Зыркаша дае зразумець, што псіхалагічнай асновай зайздрасці як інталерантнасці з’яўляецца несфарміраванае ў чалавека маральнае пачуццё гуманнасці, адносін да іншага, як да сябе, і здольнасці радавацца яго поспехам. Перад моцным жаданнем найхутчэй авалодаць чужой маёмасцю саступае ўсякае маральнае пачуццё (калі яно ўвогуле можа сфарміравацца на такім фоне).

Прысвоіць чужую рэч можна сілай — за гэта чакае пакаранне, — а можна махлярствам. Апошні спосаб больш складаны і вытанчаны, ён патрабуе розуму, якога хапае не ўсім, ды і пакараць за яго могуць таксама. З гэтага вынікае цікавасць зайздроснікаў да сітуацый, якія дазваляюць паспяхова рэалізаваць свае жаданні і разам з тым унікнуць пакарання. Такія ўмовы ўзнікаюць у час масавых хваляванняў і надзвычайных сітуацый. Мастацкі хранатоп «эпохі рубяжа» пацвярджае, што, калі ў краіне ствараецца напружаная палітычная сітуацыя, адны грамадзяне выходзяць на мітынгі і дэманстрацыі, а другія кідаюцца рабаваць крамы. Нават калі чалавек мае неўсвядомленую ўстаноўку на рабунак, яна спрацоўвае і вызначае характар паводзін.

Прага многіх герояў усё падзяліць пароўну звязана не толькі з жаданнем валодаць, а і з падсвядомым імкненнем пазбавіцца моцнага раздражняльніка. Гэта выявілася ў час рэвалюцыі і пасля яе, калі бунтаўшчыкі не проста бралі неабходныя ім рэчы, а імкнуліся менавіта знішчыць, спаліць. Л. Калюга («Дзе косці мелюць») пісаў: «Ад былое пыхі графоў Недапытальскіх засталося цяпер мала чаго. Пустыя стаялі высозныя шафы ў бібліятэцы… Кніжкі даўно расцягалі вясковыя. Каторыя на

танейшай паперы былі, тыя дымком пайшлі да боскае славы, а каторыя на грубейшай — тыя ўаздобілі сцены. На цяжкіх дубовых дзвярах… ільвіныя галовы выразаны былі, і птушкі паабапал іх. І некаму ж свярбелі рукі — не толькі ад насоў, але і ад… сімпатычных ільвіных шчок адны кастрывыя мейсцы засталіся. А птушак цяжка й пазнаць было цяпер. Якраз на катлету былі яны прырыхтаваны» [4, с. 478].

Быкаўскі Хведар Роўба згадвае, як «спалілі пасля вайны фальварак Альбертаўку. …Разабралі ўсё і папілавалі на дровы» [3, с. 383]. Супастаўленне твораў розных перыядаў дазваляе ўдакладніць эстэтыка-філасофскія пазіцыі творцаў у іх міжчасавым дыялогу. Так, сканструяваны Л. Калюгам антрапонім «Недапытальскія» своеасабліва «дэкадзіруецца» В. Быкавым. Пазбаўлены свайго набытку Роўба дзівіўся, што ён не шкадаваў — мусіць, так падсвядомасць ратавала яго ад мачымага вар’яцтва, — але «праклятае *завошта* (курсіў аўтара. — *А. Б.*) пякельным вухналём сядзела ў яго галаве. Тысячу разоў ён пытаўся ў сябе… пытаўся ў жонкі, у людзей… пытаўся ў начальнікаў…». Але не дапытаўся. «Ніхто яму не растлумачыў… завошта? У чым яго віна?» [3, с. 384]. З. Бядуля («Салавей») укладвае гнеўны маналог у вусны былога лёкая паноў Вашамірскіх. «З абурэннем дзед гаварыў, як увосені 1917 года руйнавалі панскі маёнтак, як вакольныя сяляне разбівалі шыбы ў вокнах, хто нагамі бразгаў па фартап’яна… хто аблупліваў скуру фатэляў, і як падпальвалі будынкі на двары». Суразмоўнік тлумачыў дзеду, «што, безумоўна, сяляне ўчынілі гэта непрактычна, бо дабро засталося б тут для іх жа. Але пачуццё помсты і нянавісці да паноў за векавечныя здзекі над… сялянамі ўзяло верх, і яны хацелі знішчыць дашчэнту ўсе панскія сляды». У выніку «ад усяго палацу… веяла нейкай жудою» [5, с. 13]. Не лепш выглядаў і парк: «пад стагодняй ліпай ляжала галава каменнага ільва. Нібы косці шкілета, тырчэлі з пяску… абломкі… вялізных лап. Сімвалічна мігцелі перад… вачыма руіны панскай культуры». Яна, «безумоўна, мела сваё хараство і настраёвасць, але… будавалася на нявольніцкім карку мужыкоў. Міжволі носіш у сэрцы такое пачуццё да гэтай культуры, якое мелі да яе тыя,

хто з дзікімі ад злосці вачыма нішчылі панскія маёнткі сабе на ўрон…» [5, с. 14-15]. Пісьменнік вымушаны быў прыхаваць свае адносіны да руйнавання гэтай культуры, што яму і ўдалося праз выкарыстанне адпаведных моўна-выяўленчых і параграфічных сродкаў.

Прыведзеныя і многія іншыя эпізоды сведчаць, што гэтая агульная нядбайнасць у адносінах інталерантных асоб да рэчаў — частка іх адносін да чужой, нязменна прывабнай, маёмасці. Аднак, атрымаўшы пароўну, свой набытак зайздроснікі хутка марнуюць і зноў пачынаюць зайздросціць — на гэты раз таму, хто не змарнаваў, а збярог дабро і, значыць, працягвае яго меціць. Хто ж больш за ўсіх схільны да зайздрасці? Той, у каго няма заняткаў, што даюць магчымасць самасцвярджацца і адчуваць ад гэтага душэўны камфорт; той, хто гультаяваты, нядбайны і схільны да спажывецтва. У ролі зайздроснікаў часцей за ўсё выступаюць прымітыўныя індывіды, не здольныя абцяжарваць сябе разумовымі намаганнямі і займацца якой-небудзь уласнай справай. М. Гарэцкі піша ў «Камароўскай хроніцы» пра сям’ю Агея Рагавога, які сам «шмат чаго ўмеў рабіць: і каткі, і сані, і дугі, і калёсы. І шапавал, і аўчыннік. І нічога не баяўся, ні аб чым не тужыў. Не так ужо багата і жылі яны… але рамяством займаліся, недародаў не баяліся, без хлеба ніколі не сядзелі. Мусіць, рамяство і рабіла іх такімі спакойнымі і ўпэўненымі». У вясковых жанчын «такой чалавечай годнасці ў выразе твару мала было», як у Агеевай жонкі Наталлі [6, с. 287-288].

Адмена прыватнай уласнасці і задушэнне рамёстваў вялі грамадства ў бок нарастання колькасці асоб, у якіх зайздрасць робіцца асноватворным фактарам светапогляду. Бо адсутнасць прыватнай уласнасці прыводзіць да страты «рэфрэна гаспадара», павялічвае неабыякавасць да чужой маёмасці. У той жа час увага беражлівага ўласніка аддадзена сваёй маёмасці, і ён не мае часу і патрэбы зайздросціць. Пра гэта піша Г. Успенскі: улада зямлі і праца, да якой яна абавязвае, напаўняе ўсё існаванне селяніна нявыдуманым зместам. Мысляр упэўнены: народ да таго часу будзе валодаць каштоўнымі якасцямі розуму і сэрца, «пакуль ён увесь… прасякнуты цяплом і святлом, што

павяваюць на яго ад маці сырой зямлі… Дабіцеся, каб ён забыўся пра “сялянскасць” — і няма гэтага народа, няма народнага светабачання, няма цяпла, што ідзе ад яго… Наступае душэўная пустата, “поўная воля”, гэта значыць невядомая пустая далеч, бязмежная пустая шыр, страшнае “ідзі, куды хочаш”» [7]. З назвай працытаванага твора, «Голас зямлі», асацыюецца назва апавядання М. Нікановіча «Крык працы», герой якога, Кастусь, «агарнуў прасторы» такой думкай: «“Вот колькі я ўжо год жыву, дык ніводнай мінуткі не згуляў; як узрос, дык за працу і хапіўся… І цяжка ж іншы раз бывае, але от жывеш і працуеш”. І… штось разабраўшы глыбока дзесьці ў сабе самім, моцна падумаўшы, выкінуў другую думку, якую выпхнула папярэдняя: “Працуеш і — жывеш!..”» [8, с. 327]. Усё сказанае прыводзіць да высновы, што ў канцэпцыі асобы, па-мастацку асэнсаванай беларускімі празаікамі, такія дамінантныя каштоўнасці, як працавітасць і талерантнасць, знаходзяцца ў цеснай узаемасувязі. Ускосна «пастаяннасць» гэтых велічынь-канстант пацвярджае абраны М. Нікановічам для галоўнага героя антрапонім «Кастусь».

Што ж да талерантнага шляху развіцця асобы, то гэта шлях чалавека свабоднага, які добра ведае сябе і таму прызнае іншых. Талерантная асоба больш арыентавана на сябе ў працы, у творчым працэсе, тэарэтычных разважаннях. Талерантныя людзі ўпэўнены, што лёс залежыць не ад размяшчэння зорак, а ад іх саміх. Яны не перакладваюць адказнасці на некага, а нясуць яе самі. Талерантны чалавек прызнае свет у яго разнастайнасці. Пазітыўныя адносіны да сябе суіснуюць у яго са станоўчымі адносінамі да іншых і добразычлівымі адносінамі да свету.

Прыватным адгалінаваннем праблемы талерантнасці/ інталерантнасці — не самым папулярным для даследавання — з’яўляецца антысемітызм. Яго дэталёвы сацыяльна-псіхалагічны і мастацкі аналіз дадзены Ж. П. Сартрам, чые творы «Дзяцінства правадыра» і «Развагі пра яўрэйскае пытанне» (зборнік «Партрэт антысеміта») [9] падштурхнулі нас да выяўлення асаблівасцей мастацка-вобразнай мадэлі гэтай сацыяльнай і ментальнай з’явы на ўзорах творчасці беларускіх пісьменнікаў

(М. Зарэцкага, М. Гарэцкага, Л. Калюгі) у супастаўленні з творамі «маскоўскага беларуса» Я. Брайцава і рускага празаіка Б. Зайцава. Ж. П. Сартр так вызначыў асабовую сутнасць паняцця «антысеміт»: «Калі нейкі чалавек прытрымліваецца той думкі, што няшчасці краіны і яго ўласныя няшчасці цалкам ці часткова вытлумачваюцца прысутнасцю ў грамадстве яўрэйскіх элементаў, калі ён прапануе выправіць такое становішча і для гэтага пазбавіць яўрэяў тых або іншых грамадзянскіх правоў, ці адхіліць іх ад выканання пэўных сацыяльных і эканамічных функцый, ці выслаць іх з той ці іншай тэрыторыі, ці знішчыць іх усіх, то кажуць, што гэты чалавек — антысеміт» [9, с. 123]. Праявы антысемітызму асабліва абвострыліся ў гады рэвалюцый. Іх кіраўнікі бачылі сваю задачу ў падтрыманні інталерантнасці і псіхічнага напружання людскіх мас і ўказвалі «рэвалюцыйныя» накірункі разрадкі гэтага напружання: біць ці забіваць адных, рабаваць ці знішчаць другіх. Сваю ролю тут мелі палітычныя лозунгі, што спрыялі фарміраванню ці абуджэнню комплексу інталерантнасці і скіроўвалі яго энергію супраць палітычных праціўнікаў.

Шмат увагі антысеміцкім выступленням удзяляе Я. Брайцаў у рамане «Паміж балот і лясоў» (1913). Яўрэйская бедната жыла ў страху і неспакоі. Пісьменнік рэтраспектыўна вяртаецца ў 1905 год, у час шклоўскага пагрому, шырока выкарыстоўваючы дакументальныя сведчанні аб падзеях, што адбыліся ў Шклове ў час восеньскага кірмашу. Яўрэйскае насельніцтва прасіла ўзмацніць паліцэйскі нарад, бо было напалохана пагромамі ў іншых мясцовасцях і адчувала незычлівасць да сябе навакольнага сялянства. Але ў паліцэйскага начальства былі свае меркаванні наконт уплыву на пагромшчыкаў [10, с. 33—36]. Галоўным для яго было не дапускаць агітацыі рэвалюцыйных элементаў. Аднак учынены чарнасоценцамі пры ўдзеле паліцыі пагром закончыўся для яе плачэўна: атрад самаабароны расправіўся з пагромшчыкамі, а сяляне ў пагроме ўдзелу не прынялі. Я. Брайцаў апавядае, як ахвярай чорнай сотні стаў гімназіст Навум Гурэвіч. Да расправы над іудзеямі заклікалі кіраўнікі мясцовага «Саюза рускага народа». Перыяд яго найбольш

актыўнай дзейнасці — канец 1905 года і ўвесь 1906 год. «Саюз» адкрыў звыш ста аддзелаў па ўсёй Расіі. Ён вёў энергічную вусную прапаганду і агітацыю ў друку сярод гарадскога, а ў Заходнім краі — і сярод вясковага насельніцтва. У гарадах «Саюз рускага народа» адкрываў для простага люду «чайныя», наведвальнікі якіх ідэалагічна апрацоўваліся. Арганізоўваліся і «баявыя дружыны», што пры выпадку прымалі ўдзел у пагромах інтэлігенцыі і яўрэяў. Жандармскае начальства закрывала вочы на дзейнасць «Саюза рускага народа». У сваім рамане Я. Брайцаў выкрывае подласць і двудушнасць тых, хто быў надзелены ўладай і павінен быў абараняць жыццё і інтарэсы грамадзян Расійскай імперыі.

«Яўрэй, у якога цэліцца антысеміт, — пісаў Ж. П. Сартр, — гэта не абстрактны аб’ект… а сын яўрэйскіх бацькоў, які адрозніваецца сваёй знешнасцю, колерам валасоў, магчыма, — вопраткай і… характарам» [9, с. 125]. Індывідуалізаванае аблічча такога героя падае Я. Брайцаў. Евель, арандатар князя Абаленскага, «добра апрануты, сярэдняга росту, крыху таўставаты, ужо не малады, з лысінай і невялікай рэдкай бародкай, крывы на левае вока… з’яўляўся фактычным уладальнікам маёнтка князя. Той заўсёды меў патрэбу ў грашах, грошы ж былі ў Евеля. Ён умела вёў гаспадарку, дабіўся ў князя доўгатэрміновай арэнды, кіраваў усімі справамі ў маёнтку і на вінакурні» [10, с. 35]. Папярэджаны князем пра небяспеку пагрому, Евель усю ноч не спаў, змучаны прымроенымі страхамі. Заўважым, што менавіта Евель дзякуючы сваёй знаходлівасці ўратаваў ад пагромшчыкаў маёнтак, хоць кіраваўся і не зусім альтруістычнымі матывамі: князь быў шмат яму вінен, а Евелю хацелася-такі атрымаць назад свае грошы…

Спакойна назіраў высяванне пагрому і памочнік паліцэйскага спраўніка ў Хоцімску. Ап’янелыя людзі лёгка паддаліся на агітацыю чарнасоценцаў і стражнікаў, і пагроза падступіла ўшчыльную да дамоў мяшчан. Прадстаўнік самаабароны Яўсей Хаскін звярнуўся да натоўпу і сказаў людзям, што іх падманулі, нацкавалі на невінаватых. Аднак цяжка было схіліць да развагі стыхію натоўпу, дзе, паводле праўдзівай заўвагі А. Шапенгаўэра,

заўсёды ёсць «сволач… і цесна трымаецца за падобных да сябе» [11, с. 266].

Як пісаў Я. Лёсік пра беларускага селяніна, «бывала, чорная сотня закліча яго запісацца ў “союзъ русскаго народа”, набрахаўшы, што за гэта дадуць яму зямлі, дык ён і туды запішацца» [12, с. 62]. З усіх бакоў у мястэчка спяшаліся людзі: хто паглядзець, а хто ў спадзяванцы на сякую-такую спажыву. Хоцімск рабіўся ўсё больш жудасным, страшным месцам і рызыкаваў да ранкуператварыцца ў папялішча. Калі індыферэнтная частка насельніцтва зразумела пагрозу і пачала ўступаць у барацьбу з рабаўнікамі, было ўжо вельмі позна. Патрэбныя былі роты солдат, каб спыніць раз’юшаную стыхію.

Нягледзячы на гістарычную каштоўнасць узноўленых Я. Брайцавым карцін, іх нельга назваць пераканаўчымі ў мастацкіх адносінах, у параўнанні, напрыклад, са створанымі рускім празаікам Б. Зайцавым вобразамі рамантыка-сімвалічнага плана ў спалучэнні з рэалістычнымі дэталямі эпохі першай рускай рэвалюцыі (апавяданне «Чорныя вятры», 1906). З прычыны стылявой адметнасці гэтых вобразаў, якая можа быць страчана пры перакладзе, мы падаём іх на мове арыгіналу: «тусклый ветер», «огненная буря», «красная мгла», «голая заплаканная площадь», «горячее страдание», «жаркие оравы», «фонари в слезах дождя»… Невялікае па памеры, апавяданне «Чорныя вятры» надзвычай моцнае па сіле ўздзеяння. «Железные дороги не работают; подорожала снедь, и нет подвоза водки. Прежняя жизнь, косолапая и развалистая, глухо рычит в подпольях; оттуда оскаливаются её зубы.

— Они восстают на святую нашу церковь, намерены православие изъять, храмы осквернить и замышляют свергнуть Богоданного государя! Анафема им! Изводите их, православные, где можете!» [13, с. 62].

«Чорная сіла» сіла апаноўвае горад. «Точно гигантское тело народа выгнало ядовитую сыпь, темную, злую болезнь.

— Лови их, держи, бей!» [13, с. 62].

Мастацкія сродкі, выкарыстаныя Б. Зайцавым, не толькі актывізуюць уяўленне, а і фарміруюць выразныя адносіны да

апісаных падзей дзякуючы паслядоўна ўвасобленай аўтарскай пазіцыі. «…Банды черняков скопляются, бродят, рыщут. В бурной тьме ветров их швыряет из улицы в улицу; они ломят стёкла, двери жилья; их бросает в глубь домов, и как мрачные волны топят они жизнь в стонах, боли, муке» [13, с. 62]. Фінал твора выяўляе трагедыю пагрому. «Пробуждается избитый город, кровоточа раной в сердце; ветер рвётся в разбитые окна; валяются трупы изнасилованных; тлеют сожжённые кварталы. <…> Сверху, снизу наползает муть» [13, с. 63].

Большасць антысемітаў, сцвярджае Ж. П. Сартр, належыць да дробнай гарадской буржуазіі, якая ўвогуле нічым не валодае. Гістарычны досвед паказаў, што багатыя больш карыстаюцца антысеміцкімі жарсцямі, чым аддаюцца ім: у іх ёсць больш значныя і цікавыя заняткі. Немаёмным цкаванне яўрэяў дае магчымасць адчуць смак уласнасці — калі рабаўнікі-яўрэі збіраюцца адабраць у іх краіну, значыць краіна — іх уласнасць! Яны выбіраюць антысемітызм як сродак рэалізаваць сябе ў якасці ўласнікаў. Іншае стаўленне да яўрэйства ў саміх уласнікаў. Б. Зайцаў выразна акрэсліў настроі «мясников», «приказчиков из мясных лавок», «ломовиков», «купцов и лабазников…» — у іх «подымается злоба. Вспоминают убытки, застой в делах; и беспощадное, громоздкое… выходит из самых дальних углов, помрачая умы. <…> Едкие думы плавают над сердцами: кто намутил?» [13, с. 61-62].

Антысемітызм — гэта перш за ўсё жарсць. (Ж. П. Сартр катэгарычна адмаўляе антысемітызм як праяву свабоды думкі, бо яго ідэя заклікана «абгрунтаваць ліквідацыю… правоў або… знішчэнне» пэўных людзей [9, с. 125].) Логіка жарсці апрыёрная, і, калі б яўрэяў не існавала, антысеміт выдумаў бы іх. Жарсць падразумявае нянавісць і гнеў, якія зазвычай маюць жыццёвую прычыну для сваіх праяў. Гнеў жа з’яўляецца ў чалавека тады, калі ён на яго згодзен. Слова «гневаемся» літаральна азначае «гневаем сябе» — атрымліваецца, што антысеміт сам выбірае жыццё ў рэжыме жарсці. Пры такім жыццёвым выбары нехта любіць аб’ект жарсці, а нехта — сам стан. Халіма (М. Зарэцкі, «Сцежкі-дарожкі») — бунтар па сваёй

асабовай дамінанце. Пратэст — яго сутнасная рыса. Вобразу бунтара ўласцівы паказ пратэсту ў форме не заўсёды ўсвядомленага памкнення да іншага жыцця, чым Халіма блізкі да бунтароў Л. Андрэева [15]. Ён не заўсёды здольны ў славесна-лагічнай форме выказаць свой ідэал справядлівага жыццёвага ўладкавання. Для яго якраз і важны сам стан жарсці-пратэсту. «Што да Халімы, — піша М. Зарэцкі, — дык той не меў ніякага пэўнага погляду на тое, што дзеецца ў свеце, не адчуваў і пэўнае сімпатыі ні да старога ладу, ні да рэвалюцыі. Таму ён нічога не гаварыў па сутнасці… а толькі ў нейкай дзікай шалёнай злосці біў кулаком па стале і лаяўся: “Жыды вінаваты ва ўсім… Біць іх трэба, у Палестыну гнаць… Тады і будзе парадак… У іх усе грошы, улада ўся… Немцам Расію прадалі, акаянныя…”» [14, с. 18]. Рашучасць Лясніцкага далучыцца да Халімы выспела ў складанай для яго этыка-псіхалагічнай сітуацыі. Ён прайграў Андрэю, сыну гаспадара кватэры, якую здымаў, усе грошы, «апошнія бацькавы грошы», застаўшыся зусім без капейкі. Гэта надало яму «едкай турботы»: «зрабілася прыкра, знікла прытульнасць навокал, захацелася некуды рушыцца… ісці, каб заглушыць турботу і злосць» [14, с. 21]. На прыкладзе сітуацыі з Лясніцкім відаць, што жарсць антысемітызму адметная: яна папярэднічае тым падзеям, ад якіх павінна б была нарадзіцца. Больш таго, яна вышуквае іх, каб паджывіцца імі, і вымушана нават па-іншаму інтэрпрэтаваць падзеі, каб яны зрабіліся больш зневажальнымі. Так, «каб сапраўды распаліць у сабе нянавісць, Лясніцкі стараўся ўявіць самага злоснага, самага атрутнага яўрэя — крывога Пейсіка, у якога ён купляе табаку. Пейсіка ўявіць яму ўдавалася лёгка, але нянавісці чамусьці не было да яго аніякай» [14, с. 28]. Адсутнасць нянавісці вызначае Васіля Лясніцкага як талерантную асобу.

Праблема антысемітызму знаходзіць увасабленне ў розных элементах мастацкай формы рамана: яна рэфлексуецца і дыскутуецца героямі, вызначае іх асобныя ўчынкі, асэнсоўваецца ў аўтарскіх адступленнях. Немалаважнай для юнака з’явілася і «абгортка» прапанаванай, па сутнасці бруднай, акцыі. Калі

Халіма настойліва запрапанаваў Васілю пайсці некуды «па сакрэтнай і вельмі цікавай справе», яго тон быў такі, што адмовіцца не выпадала. Урачыстая таемнасць, якою быў акружаны начны паход, выклікала ў Васіля стан чакання чагосьці важнага і незвычайнага і пазбаўляла злосці на Халіму. Аднак у аўтарскай характарыстыцы абставін дзеяння дамінуе эпітэт «брудны». У гэтым выбары пісьменніка бачыцца мастацкі прыём супастаўлення чысціні маральнай і фізічнай. Незнаёмыя Васілю ўдзельнікі «акцыі» былі «нейкія… падазроныя абшарпанцы з тварамі настолькі ж смешнымі, наколькі сур’ёзнымі» [14, с. 26]. Агульная атмасфера сходкі суадносіцца з наступнымі тэарэтычнымі пазіцыямі, што дыскрэдытуюць ідэю каштоўнасці абранага героямі М. Зарэцкага шляху барацьбы. Па-першае, антысемітызм — гэта спроба пасрэднасцей узвысіцца, стварыць «эліту пасрэднасцей» [9, с. 137], што і сімвалізуюць «падазроныя абшарпанцы». Па-другое, пісьменнік выкарыстоўвае ў мастацкіх мэтах сродкі міфалагічнага мыслення. Так, дыскурс «мізэрнага мешчаніна ў паддзёўцы, з кіёчкам у руках» выяўляе несфарміраванасць уласнага погляду гэтага героя на праблему, у вырашэнні якой ён збіраецца прыняць удзел: «Ездзіў надоечы я ў Маскву, дык мой швагра, што на паштамце служыць, казаў і дасканала тое засведчыў, што ёсць у Расіі такое жыдоўскае вобчаства, якое вядзе такую лінію, каб абвясціць у Расіі жыдоўскае царства, а… праваслаўных забраць у палон і абрэзаць каторых, а хто не згодзен, паставіць на працу, каб на іх… на жыдоў працавалі… І вось, значыць, у гэтага вобчаства ёсць незлічоныя грошы, мільярды мільярдаў, якімі яны падкупаюць на свой бок… міністраў усіх, генералаў. А цара вось і не падкупілі. Давалі яму, кажуць, сорак вагонаў чыстага золата, а ён і ні-ні, гаварыць нават не хоча. “Як, кажа, прадам я сваю Расію, народ свой верны, праваслаўны”. За гэта жыды і ссадзілі яго, за гэта ён і пакуту нясе» [14, с. 27-28]. Адзін з абшарпанцаў, п’яны, час ад часу стукаў па стале кулаком і заклікаў «Біць… ж-жыдоў…», і гэта выглядала «дужа смешна і недарэчна» [14, с. 27]. Аднак пасля ўсіх прамоў «кожны стараўся выказаць сваю нянавісць, кожны стараўся як мага распаліць сябе і другіх». Урэшце настаўнік прапанаваў

«…склікаць народ і сустрэць іх дзе-небудзь… так, як патрэбна. …Каб з аружжам…» [14, с. 28]. Аб’яднаныя адной таямніцай, усе перайшлі на шэпт, дамовіліся аб месцы сустрэчы і размеркавалі абавязкі. М. Зарэцкі надзвычай уважлівы да дынамікі ўнутранага стану Васіля Лясніцкага пасля зробленага ім выбару: ён «адчуваў сябе поўным героем», бо «прымае ўдзел у цэлай змове, будзе кіраваць палітычным выступленнем, яго могуць забіць, і ён можа забіць каго-небудзь…» [14, с. 28]. Аднак стылістыка дадзенага фрагмента тэксту ў нейкай меры супярэчыць яго семантыцы, не спрыяе ўзнікненню эмпатыі да стану героя. У няўласна-простай мове, якой карыстаецца аўтар на гэтым этапе аповеду, адчувальна аўтарская іронія: «О, ён заб’е… Толькі дайце яму дабрацца да якога пархатага… У, як ён іх ненавідзіць!..» [14, с. 28].

Напярэдадні «палітычнага выступлення» Лясніцкаму не спалася. Уся ноч прайшла «ў трывожных думках, у сумятні пачуццяў… у нейкім шалёным трызненні» [14, с. 29]. Пафасу ў Васілёвым інтралогу стала значна менш. Аб гэтым не так сведчыць лексіка — яе набор практычна не змяніўся, — як пераконваюць параграфічныя знакі. «Заўтра будзе тое, на што змовіліся. Можа, будзе што-небудзь страшнае, можа, заб’юць. Але — няхай сабе, ён не баіцца… Затое ён будзе героем. Ён пакажа гэтаму хвалько Андрэю, што і ён не абы-што… Ён таксама ведае, што рабіць, таксама мае свой палітычны інтарэс…» [14, с. 29]. Гэтай ноччу інтарэс рэалізаваўся ў тым, што патэнцыяльны «герой» «усцяж… уяўляў сабе беднага Пейсіка, правяраючы на ім сваю нянавісць, падбіраючы ў думках яму самую страшэнную крывавую расправу» [14, с. 29].

Не дзіва, што назаўтра на дамоўленае месца Лясніцкі з’явіўся першы. Настаўнік, які, мяркуючы па ўсім, выканаў прызначаную яму місію ўчора, не прыйшоў зусім. «Флегматычны басяк, што… заяўляў аб канечнай патрэбе біць яўрэяў» [14, с. 29], прыйшоў з вялікім спазненнем і не менш п’яны, чым быў на сходцы. Аднак Лясніцкаму, на шчасце, не давялося самасцвердзіцца ў напрамку, які ён даволі нечакана для сябе вызначыў. Сапраўды, гэтая сітуацыя магла мець для яго асобы

незваротныя вынікі, бо «такія яркія на выгляд перажыванні, якія часам набываюць абрыс гераічных подзвігаў і патрыятычных ахвяр, насамрэч апынаюцца адчуваннямі ніжэйшага парадку, што нішчаць душу і спапяляюць рэшту чалавечых пачуццяў» [15, с. 26]. Разабрацца ў дысанансах душэўнага стану Васілю дапамаглі развагі Нікадзіма Славіна: «Наіўны ты які… смешны… Да чаго тут яны? Справа зусім у іншым. Лад такі ў нас цяжкі, што не можна трываць. А чаму ты не любіш іх, ты не ведаеш, га? Таму што гэта некаму трэба… А ён такі чалавек, як і ты…» [14, с. 18].

З аднаго боку, М. Зарэцкі псіхалагічна тонкім мастацкім малюнкам паказвае, што аб’ектыўна ў беларусаў не было ніякіх падстаў для антысемітызму, а з другога — засцерагае ад небяспекі ўвядзення суб’ектыўных эмацыянальных адчуванняў у ранг матыву сацыяльных паводзін, што і практыкавалася прадстаўнікамі рэакцыйных сіл у Расійскай імперыі і пасля яе крушэння.

У рамане Б. Пастарнака «Доктар Жывага» ёсць эпізод, які адносіцца да часу Першай сусветнай вайны. Падзея адбываецца на тэрыторыі Беларусі, пра што сведчаць некаторыя дэталі аўтарскага аповеду. Гардон вырашыў наведаць свайго сябра Жывага і выправіўся ў прыфрантавую зону «на фурманцы (слова падаецца так і ў арыгінале. — *А. Б.*), якая рухалася ў той бок. Фурман, беларус ці літовец, дрэнна гаварыў па-руску» [16, с. 138]. У адной з вёсак на сваім шляху яны ўбачылі, як малады казак пры дружным рогаце натоўпу «падкідаў угору медны пятак, прымушаючы старога сівабародага яўрэя ў доўгім сурдуце лавіць яго. Стары ўвесь час выпускаў манету… нагінаўся за медзяком, казак пляскаў яго пры гэтым па азадку, а тыя, хто стаяў вакол, браліся за бокі і аж стагналі ад рогату. Гэта і складала сэнс забавы. Яна была пакуль што бяскрыўднай, але ніхто не мог паручыцца, што справа не павернецца больш сур’ёзным бокам». З хаты насупраць раз-пораз выбягала і зноў баязліва хавалася старая, а праз вокны «глядзелі на дзядулю і плакалі дзве дзяўчынкі» [16, с. 148]. Калі доктар падазваў казака і загадаў спыніць здзек, той з гатоўнасцю адказаў: «Слухаюся, ваша высакароддзе… Мы ж не знамшы, толькі так,

для смеху» [16, с. 148]. Аднак у Юрыя Жывага ўбачанае выклікала зусім іншыя пачуцці. Ён быў уражаны глыбінёй пакут, якія ў гэтую вайну, што вялася якраз на мяжы аседласці, «выпіла… няшчаснае яўрэйскае насельніцтва… І за ўсе пакуты, паборы і зганенне яму яшчэ ў дадатак плаціць пагромамі, здзекамі і абвінавачваннем у недастатковым патрыятызме» [16, с. 148]. Тут дарэчы прыгадаць каментарый Ж. П. Сартра: «Мудралюбы кажуць нам пра яўрэйскае імкненне да сусветнага панавання, аднак без дадатковых тлумачэнняў мы… рызыкуем не ўцяміць, у чым жа выяўляецца гэтае імкненне». Цяжка зразумець і «ўпартае вар'яцтва багатага яўрэйскага купца», які нібыта імкнецца «разрабаваць краіну, дзе гандлюе: бо калі ён мае розум, то будзе клапаціцца аб яе росквіце» [9, с. 150]. Юрый Жывага ўсведамляе супярэчлівасць самой нянавісці антысеміта, якога ў яўрэях «раздражняе якраз тое, што павінна было б кранаць і выклікаць прыхільнасць. Іх беднасць і скучанасць, іх слабасць і няздольнасць адбіваць удары» [16, с. 148].

Падобнае бачанне праблемы талерантнай/інталерантнай асобы ўласціва М. Гарэцкаму. Талерантныя па вялікім рахунку адносіны паміж беларусамі і яўрэямі вызначаліся ўмовамі іх супольнага, на працягу стагоддзяў, жыцця. Пісьменнік акцэнтуе агульнасць лёсу простых людзей у тым і другім народзе. Так, асмолаўцы («Ціхая плынь») кажуць шынкарам: «Ат… і вашая доля не лепшая. Згнецены вы тут, як селядцы ў цеснай селядцоўцы» [17, с. 259].

Шлёмка-пернічнік, загаловачны герой апавядання Р. Мурашкі, кажа швагру: «Снегу на полі поўна — у гэтым годзе ўрода будзе ў мужыкоў, і нам лепш будзе жыць» [8, с. 288]. Устойлівасць узаемных талерантных адносін двух народаў падкрэсліваецца і паўтаральнасцю вобраза-топаса карчмы, які ў беларускай літаратуры валодае разнастайнымі канатацыямі. У аповесці «Нядоля Заблоцкіх» Л. Калюга піша: «Як апануюць, бывае, Юстапа цёмныя думкі, дык проста бяда… От ён… возьме ды пойдзе сабе ў святы дзень да Хлюпска. Там Ворка на рагу карчму трымае, а ў карчме людзей, як селядцоў у селядзёўцы, там сабе знойдзеш добрага чалавека, каб сваю бяду яму расказаць»

[19, с. 62]. Падобнымі меркаваннямі кіруюцца і героі апавядання Сцёпкі Бірылы «Стражнік»: «Што ты будзеш рабіць дома святам? У цэркву ісці — далёка… дома сядзець — зноў нудна — апрыч Сарабасі няма куды і пайсці. Усё ж такі там пагаворыш, а то дык і навіну якую пачуеш. Паслухаеш, што людзі гавораць, ды і сам прыкінеш слова-другое» [20, с. 293]. І не толькі «ласун» з аднайменнага апавядання А. Гурло забягаў мімаездам «да Янкеля пагрэцца» [20, с. 262]. «Бог мне сведка — карчма аптэка» — нібыта рэзюмуе герой Л. Родзевіча («На рацэ зімой») [21, с. 216].

Неарганічнасць антысемітызму для светабачання беларусаў пацвярджаецца ў беларускай прозе з самага пачатку яе сцвярджэння ў культурнай прасторы. Цікавыя назіранні можна сустрэць у дарожных нататках Ядвігіна Ш. Так, у Валожыне знаходзілася «найважнейшая жыдоўская духоўная школа», куды прыязджалі вучыцца з усяго свету. Празаік зычліва ставіцца не толькі да прымання яўрэямі мовы і побытавых звычак беларусаў — надзвычай паважна ставіцца ён да іх імкнення захаваць сваю адметнасць. «…Жыды тутэйшыя неяк зусім інакшыя за тых, якіх мы спатыкаем па гарадах чы мястэчках нашых. Не трайкочуць яны, як тыя сарокі, чужою моваю, не надзімаюцца, як індыкі ў павіх пёрах, абы толькі паказацца не тым, кім яны папраўдзе ёсць; не, яны моцна трымаюцца сваёй веры, звычаяў, мовы і нават старасвецкіх апратак. А толькі такіх людзей і можна шанаваць, каторыя, не чураючыся свайго, не ўшываюцца ў чужую, прадажную скуру…» [18, с. 242]. Прываблівае характар ужывання пісьменнікам азначэння «тутэйшыя» як своеасаблівага маркёру талерантнасці. «Зайшоўшы нанач да аднаго тутэйшага жыда, стаў я распытвацца аб яго тутэйшым жыцці», — піша Ядвігін Ш., падкрэсліваючы гэтым супольнасць лёсу абодвух народаў. Яго субяседнік, што меў ужо год «за сем дзесяткаў», параіў лепш пагаварыць са сваім бацькам (у якога, дарэчы, быў малодшым сынам!). Пісьменнік задаецца заканамерным пытаннем: калі такі малодшы сын, які ж будзе бацька? «Ажно прыходзе і той. Праўда, старэнькі, сівенькі, але чорствы яшчэ,

а які рухавы, гутарлівы. Дый жарцікі нават трымаюцца яго!». Пагутарыўшы з падарожнікам, стары паказаў яму «і сваю маладзіцу — агонь кабета!». Сапраўды, яна была крыху «маладзейшая» за свайго мужа, які сам казаў аб гэтым так: «Я даязджаю да соткі, а як мы жаніліся, мне ішоў пятнаццаты, а ёй чатырнаццаці не было. <…> “Ну-ну, — клёпаючы жонку па плячах, жартаваў стары, — жвавей, паненка, спраўляйся, лягчэй ступай, а то падумаюць, што старая баба нейкая сунецца”». Ядвігін Ш. працягвае: «Вось бачыце, — кажа да мяне старушка, — ён заўсёды такі: хіба *пастарэе* (курсіў аўтара. — *А. Б.*) і блазнаваць не пакіне!» Пісьменнік з лёгкім сумам і замілаванасцю канстатуе, што, відаць, «справядліва — па-старадаўняму… зжылі гэтыя людзі свой век, калі ў гэтых гадах ад іх мовы вее такая пагода, спакой…» [18, с. 243].

Ж. П. Сартр называе антысемітызм «снабізмам для бедных», бо, з пункту погляду псіхалогіі, нястачы і беднасць перакручваюць псіхіку [22, с. 108]. Замацаваныя ў мастацкай свядомасці адносіны незаможнага беларускага сялянства да сваіх суседзяў у пэўнай меры абвяргаюць гэтае сцвярджэнне. Пэўна, псіхалагічную ўстойлівасць здольны забяспечыць згаданы вышэй «рэфрэн гаспадара».

Антысеміт — чалавек натоўпу: «ужо і так цяжка быць ніжэй за яго, але на ўсякі выпадак ён стараецца яшчэ прыгнуцца, баючыся аддзяліцца ад статку і застацца сам-насам з сабою. Фраза ж “Я ненавіджу яўрэяў” прамаўляецца толькі ў групе» [9, с. 137]. На першы погляд, менавіта так паводзяць сябе героі рамана М. Зарэцкага «Сцежкі-дарожкі»: на месцы прызначанай сустрэчы «кожнаму хацелася стуліцца, схавацца, знікнуць з вачэй, і таму інстынктыўна шворыўся кожны туды, адкуль менш відаць яго, дзе не звернуць на яго ўвагі. Гаварыць не хацелася — стаялі больш моўчкі. Чагосьці чакалі яшчэ, а чаго, дык не ведаў ніхто» [14, с. 29-30]. Аднак нам бачыцца ў падабенстве знешніх праяў іншая сутнасць. Героі М. Зарэцкага не пазбаўлены імкнення «шукаць сваю індывідуальнасць у сабе саміх», і ім не ўласцівы выбар «жыць толькі страхам», які яны паселяць у іншых [9, с. 135].

Ж. П. Сартр пакідае грамадзянам пэўную долю аптымізму: пры моцным урадзе антысемітызм нежыццяздольны — калі толькі ён не ўваходзіць у праграму самога ўрада, але ў гэтым выпадку яго характар відазмяняецца (што прапарцыянальна памяншае і аптымізм…): «…антысемітызм адводзіць разбуральны ўдар рэвалюцыйна настроенай масы ад нейкіх устаноў, скіроўваючы гэты ўдар на знішчэнне пэўных людзей… уяўляе сабой засцерагальны клапан для носьбітаў улады», якія «падмяняюць небяспечную нянавісць да кіруючага рэжыму… бяспечнай нянавісцю да асобных людзей» [9, с. 155].

Калі цар прыехаў у стаўку ў горад, дзе жыў Лясніцкі («Сцежкі-дарожкі»), то, з аднаго боку, «аб ім гаварылі з жалем і скрухай… абкружалі яго арэолам святой пакуты», а з другога — «ішла недзе неўзаметку, употайку, чорная работа, недалужная, брыдкая — работа брудных сіл старога жандарскага ладу. …Нехта нешта рабіў, рыхтаваў». Гэтае «нешта» прарывалася словамі «жыд», «жыдоўская ўлада», што прамаўляліся ў «цёмных мяшчанскіх масах прыдушана-злосным і пагражаючым шэптам» [14, с. 25].

Расійскія даследчыкі адзначаюць, што на мяжы XIX—XX стагоддзяў адбываецца стылявы зрух у пазіцыі аўтар—герой [23, с. 375]. Аўтар не дыктуе свой пункт погляду, а часта глядзіць на рэчаіснасць вачыма свайго героя, бо рэчаіснасць яшчэ да канца не асэнсавана і ідзе сумесны пошук ісціны, у якім герою і аўтару належыць аднолькава значная роля.

У рамане І. Ільфа і Я. Пятрова «Залатое цяля» ёсць устаўны «Аповед Астапа Бендэра пра Вечнага Жыда» [24, с. 467-468], які прывандраваў у 1919 годзе ў Кіеў, дзе ў гэты час гаспадарылі пятлюраўцы. І павялі яго да куранннога атамана.

«— Жыд? — спытаў атаман з вясёлым здзіўленнем.

— Жыд, — адказаў вандроўнік.

— А пастаўце яго да сценкі, — ласкава сказаў куранны.

— Але ж я Вечны! — закрычаў стары.

— Маўчы, жыдоўская морда! — радасна закрычаў чубаты атаман. — сячы яго, хлопцы-малойцы!

І Вечнага вандроўніка не стала» [24, с. 467-468].

З аднаго боку, прэцэдэнтны вобраз у рамане скарыстаны для мастацкага паказу вострай сацыяльна-палітычнай праблемы. Але, акрамя таго, у гэтым эпізодзе праз лексемы «ласкава» і «радасна» сцвярджаецца трыумф той імгненнай упэўненасці, што, на думку Ж. П. Сартра, дае жарсць, у тым ліку жарсць антысемітызму. Яна здольна скаваць разважлівасць і адгарадзіць сцяною, даўжынёй у жыццё, ад жыццёвага вопыту, у нашым выпадку — ад вопыту працяглага мудрага, талерантнага быцця цягам стагоддзяў («стары мог бы расказаць шмат цікавага, калі б у канцы кожнага стагоддзя пісаў мемуары…»). Архетыпавы вобраз вандроўніка (так у заключнай фразе аповеду называе Бендэр Вечнага жыда) якраз і звязваецца з такой ментальнай характарыстыкай, як мудрасць. «Мудрэц не той, хто ізаляваў сябе ва ўяўнай дасканаласці, а той, хто жыве сярод іншых, рэалізуючы пэўную ступень згоды і чалавечай сімпатыі, якая робіць яго ўраўнаважаным і спакойным» [25, с. 9]. А гэта мае самыя непасрэдныя адносіны да праблемы талерантнасці/інталерантнасці.

У тэксце рамана М. Зарэцкага «Вязьмо» сустракаецца шмат пытанняў, якія робяць пісьменніка «совопросником века» і заклікаюць чытача да сумеснага пошуку ісціны. У рамане «Сцежкі-дарожкі» адно з такіх важных пытанняў нам бачыцца ў падтэксце, у сімволіцы аднаго з «цьмяных» месцаў тэксту. Калі, прасякнутыя псіхалогіяй натоўпу, героі чакалі моманту «пабіць… жыдоў», праз квартал, несучы чырвоныя сцягі, «...выліўся раптам натоўп і паплыў проста на іх» [14, с. 30]. Ці мае маральную перавагу нейкі з гэтых натоўпаў? Які з іх нясе дабро, які — зло? У пэўнай ступені адказам можа быць выказванне Г. Лебона: «Натоўп у сваіх дзеяннях і ўчынках можа перайсці ад самай крыважэрнай жорсткасці да прамой велікадушнасці і гераізму. Ён лёгка робіцца катам, але гэтак жа лёгка ідзе і на пакутніцтва» [26].

Беларуская мастацкая проза першай трэці XX стагоддзя засцерагае ад празмернага даверу да спантанных супольнасцей, у якіх падманлівая роўнасць ёсць усяго толькі «вынік недыферэнцыраванасці функцый», а ролю сацыяльнай сувязі

часта выконвае гнеў. Там існуе рэальная небяспека пазбавіцца ўласных думак і адказнасці за іх, некрытычна паддацца дэструктыўным мысленчым стэрэатыпам і рэакцыям.

Вывады

У навуковым і мастацкім дыскурсе вылучаюцца два шляхі развіцця асобы: талерантны і інталерантны. Для інталерантнага характэрна ўяўленне пра ўласную выключнасць, імкненне пераносіць адказнасць на іншых, адчуванне навіслай пагрозы. «Эпоха рубяжа» — два першыя дзесяцігоддзі XX стагоддзя — паслужыла арэнай сацыяльных акцый розных тыпаў: сацыяльны пратэст, сацыяльны выбух; сацыяльны злом (рэвалюцыя). Мы звярнуліся да твораў, у якіх падзейная аснова звязана з сацыяльным выбухам, у выніку чаго адбылося вялікае ўзрушэнне і змена ўлады. Разбуральны характар гэтага выбуху абумоўлены спалучэннем стыхійнай эмацыянальнасці пратэсту з фізічнымі дзеяннямі раз’юшанага натоўпу, разгромам і бессэнсоўным, татальным знішчэннем і разбурэннем, што знайшло сваё адлюстраванне ў сюжэтна-вобразнай сістэме твораў беларускай (Я. Брайцаў, М. Гарэцкі, М. Зарэцкі) і рускай (Б. Зайцаў, Б. Пастарнак) прозы.

Аб’ектыўным ходам падзей у такі крызісны грамадскі кантэкст былі пастаўлены героі не толькі прааналізаваных намі ў дадзеным раздзеле, але і шэрагу іншых твораў беларускай прозы. Аднак паняцце «крызіс» мае два значэнні — «праблема» і «магчымасць». Гуманізм беларускіх празаікаў выявіўся не толькі ў аналітычнай цікавасці да ўнутранага свету свайго сучасніка, але і ў тым, што ў праблемным часе яны пакінулі сваім героям — як М. Зарэцкі ў рамане «Сцежкі-дарожкі» — магчымасць адэкватнага выбару, і гэта выбар пераважна не на карысць інталерантнасці, антысемітызму, які, паводле Ж. П. Сартра, не толькі адначасова і жарсць, і светапогляд, але таксама свабодны і татальны выбар самога сябе, татальны падыход не толькі да яўрэяў, але і ўвогуле — да людзей, да гісторыі, да грамадства.

Ж. П. Сартр мае рацыю ў тым, што інталерантны характар адчуванняў не з’яўляецца камфортным, і пытае: чаму ж некаторыя людзі выбіраюць такую заведама памылковую логіку? Падобны выбар пралівае святло на асабовыя якасці таго, хто яго зрабіў. Ёсць людзі, якіх прываблівае «пастаянства каменя». Яны хочуць быць «маналітнымі і непрабіваемымі», не жадаюць мяняцца, бо невядома, куды прывядуць гэтыя змены. У гэтым філосаф і пісьменнік бачыць, у прыватнасці, боязь ісціны, і не ў змястоўным плане, а як формы — бясконцага і пакутлівага працэсу набліжэння. Разумны чалавек ніколі не ведае, да чаго ён прыйдзе, ён адкрыты, што можа быць расцэнена як ваганні і няўпэўненасць або некампетэнтнасць. Людзі, якія прагнуць «пастаянства каменя», інталерантныя, яны хочуць такога жыцця, у якім развагі і пошукі адыгрываюць другарадную ролю. Менавіта жарсць дае такое

адчуванне імгненнай упэўненасці. Да таго ж, яна паралізуе разважлівасць і здольна адгарадзіць асобу ад жыццёвага вопыту сцяною даўжынёй у жыццё, у нашым выпадку — ад вопыту талерантнага быцця цягам стагоддзяў. Жыццё ў рэжыме жарсці не з'яўляецца нацыянальнай каштоўнасцю беларусаў. «Рэфрэн гаспадара» выступае грунтоўнай супрацьвагай дэструктыўных праяў асабовай і сацыяльнай псіхалогіі, да якіх адносяцца інталерантнасць увогуле і антысемітызм у прыватнасці. Да таго ж, героі лепшых твораў беларускай прозы першай трэці XX стагоддзя — «думаннікі», пра што сведчаць многія элементы мастацкай формы празаічных твораў. Антысеміт баіцца якой-кольвек адзіноты — але менавіта адзінота з'яўляецца важнейшай умовай фарміравання і функцыянавання рэфлексіўнай асобы. Вынік рэфлексіі — асабовае «я», якое забяспечвае ўстойлівую цэласнасць, неабходную пры ўзаемадзеянні з рэчаіснасцю. Таму агрэсіўная сіла і энергія сучаснага ім грамадскага асяроддзя не ператварае Халіму, Славіна, Лясніцкага (апошняга — на адзначаным намі этапе сюжэтнага дзеяння) у сацыяльных функцыянераў, у інструмент рэакцыі. На нашу думку, антысемітызм як праява інталерантнасці не быў вызначальнай рысай ментальнасці беларусаў і з той прычыны, што яны не адчувалі царскую Расію сваёй «уласнасцю». Гэта пацвярджае карціна падзей у рамане Я. Брайцава «Паміж балот і лясоў» і «плынь» маўлення і свядомасці герояў М. Гарэцкага, М. Зарэцкага, Л. Калюгі, М. Нікановіча, Ядвігіна Ш. і іншых прадстаўнікоў беларускай прозы «эпохі рубяжа».

Творы М. Зарэцкага, М. Гарэцкага, Л. Калюгі, а ў пазнейшы час — В. Быкава яскрава выявілі, што энергію і кірунак многім неспрыяльным падзеям грамадскага маштабу дае зайздрасць. Яна выклікае ў свядомасці асобы перавагу негатыўнага над пазітыўным, інталерантнага над талерантным, стымулюе дзейснасць комплексу інталерантнасці і фарміруе ўстаноўку на гвалт над асобай і разбурэнне традыцыйных устойлівых форм чалавечага жыцця. Мастацкі набытак беларускай прозы першай трэці XX стагоддзя, на жаль, не быў у дастатковай ступені ацэнены як папярэджанне аб гэтай дэструктыўнай — што даказана ўсім наступным гістарычным вопытам — тэндэнцыі.

Спіс выкарыстаных крыніц

1. *Бондырева, С. К.* Толерантность : введение в проблему / С. К. Бондырева, Д. В. Колесов. — М. : Изд-во Моск. соц.-психол. ин-та ; Воронеж : МОДЭК, 2003. — 240 с.

2. *Зарэцкі, М.* Збор твораў : у 4 т. — Мн. : Маст. літ., 1991. — Т. 3 : Вязьмо : раман ; Сымон Карызна : драм. аповесць. — С. 5—298.

3. *Быкаў, В.* Збор твораў : у 6 т. / В. Быкаў. — Т. 5 : Кар'ер : раман ; У тумане ; Аблава : аповесці. — Мн. : Маст. літ., 1994. — 432 с.

4. *Калюга, Л.* Творы : раман, аповесці, апавяданні, лісты / Л. Калюга ; уклад., прадм. Я. Лецкі ; камент. Н. В. Гаўрош, Т. М. Трыпуцінай. — Мн. : Маст. літ., 1992. — 607 с.

5. *Бядуля, З.* Салавей : аповесць / З. Бядуля // Збор твораў : у 4 т. — Мн. : Дзярж. выд-ва БССР ; рэд. маст. літ., 1953. — Т. 3. — С. 5—166.

6. *Гарэцкі, М.* Камароўская хроніка / М. Гарэцкі ; прадм. М. Мушынскага // Віленскія камунары : раман-хроніка ; Камароўская хроніка : аповесць. — Мн. : Маст. літ., 1997. — С. 238—541.

7. *Успенский, Г.* Власть земли [Электронный ресурс] / Г. Успенский. — [Б. м. : б. и.], [19 — —?]. — Режим доступа: http: www // az. lib. ru / u / uspenski_g _i / text_0430 shtml. — Дата доступа: 24.06.2009. — Загл. с экрана.

8. Веснаход : апавяданні «Маладняка» / уклад., падрыхт. тэкстаў, уступ. артыкул і камент. І. П. Чыгрына. — Мн. : Маст. літ. , 1987. — 518 с.

9. *Сартр, Ж. П.* Портрет антисемита / Ж. П. Сартр ; пер. с фр. Г. Ноткина. — СПб. : Азбука-классика, 2006. — 256 с.

10. *Брайцев, Я.* Среди лесов и болот / Я. Брайцев. — БДАМЛіМ // Фонд 7. — Воп. 1. — С. 1—4.

11. *Шопенгауэр, А.* О том, каков человек сам по себе / А. Шопенгауэр // Афоризмы и максимы. — Л. : Изд-во Ленинград. ун-та, 1990. — 288 с.

12. Расстраляная літаратура : творы беларускіх пісьменнікаў, загубленых карнымі органамі бальшавіцкай улады / уклад. Л. Савік, М. Скоблы, К. Цвіркі ; прадм. А. Сідарэвіча ; камент. М. Скоблы, К. Цвіркі. — Мн. : Кнігазбор, 2008. — 696 с.

13. *Зайцев, Б.* Осенний свет : повести, рассказы / Б. Зайцев. — М. : Сов. писатель, 1990. — 544 с.

14. *Зарэцкі, М.* Сцежкі-дарожкі : раман / М. Зарэцкі ; прадм. М. Мушынскага. — Мн. : Маст. літ., 1998. — 351 с.

15. *Мескин, В. А.* Типология характеров и способы их воплощения в драматургии Л. Н. Андреева [Электронный ресурс] : дис. … канд. филолог. наук / В. А. Мескин. — [Б. м. : б. и.], [20 — —?]. — Режим доступа: http://planetadisser.com/see/dis_214139.html. — Дата доступа: 18.05.2010. — Загл. с экрана.

16. *Пастернак, Б.* Доктор Живаго : роман / Б. Пастернак. — М. : Кн. палата, 1989. — 431 с.

17. *Гарэцкі, М.* Прысады жыцця : апавяданні, аповесці / М. Гарэцкі; уклад. Т. Голуб. — Мн. : Маст. літ., 2003. — С. 313—433.

18. *Ядвігін Ш.* Выбраныя творы / Ядвігін Ш. — Мн. : Маст. літ., 1976. — 410 с.

19. *Калюга, Л.* Творы : раман, аповесці, апавяданні, лісты / Л. Калюга ; уклад., прадм. Я. Лецкі ; камент. Н. В. Гаўрош, Т. М. Трыпуцінай. — Мн. : Маст. літ., 1992. — 607 с.

20. На ўсходзе сонца : творы беларускіх пісьменнікаў пачатку XX ст. / аўт., прадм. і ўклад. У. М. Казбярук. — Мн. : Юнацтва, 1990. — 318 с.

21. *Родзевіч, Л.* Творы : драматургія, проза паэзія, публіцыстыка, лісты / Л. Родзевіч ; уклад., прадм., камент. В. Яцухны. — Мн. : Маст. літ., 2008. — 343 с.

22. *Наумова, Д. В.* Проблема личности и её развитие в отечественной психологии : 2-я половина XIX в. — 1-я треть XX века : дис. … канд. психол. наук : 19.00.2001 / Д. В. Наумова. — М. : [б. и.], 2001. — 171 л.

23. *Драгомирецкая, Н. В.* Автор и герой в русской литературе X1X—XX вв.: диалектика взаимодействия : дис. … д-ра филолог. наук: 10.01.2001 ; 10.01.2008 / Н. В. Драгомирецкая. — М. : [б. и.], 1989. — 396 л.
24. *Ильф, И.* Двенадцать стульев. Золотой телёнок / И. Ильф, Е. Петров. — Минск : Беларусь, 1983. — 525 с.
25. Всемирная философия. XX век / авт.-сост. А. П. Андриевский. — Минск : Харвест, 2004. — 832 с.
26. *Лебон, Г.* Психология народов и масс [Электронный ресурс] / Г. Лебон. — [Б. м. : б. и.], [19 — —?]. — Режим доступа: http: / www/ gumer. Info / bibliotek_Buks / Psihol / Lebon –Ps_Na. — Дата доступа: 31.07.2009. — Загл. с экрана.

3.4 Мастацкая персаналогія ў беларускай прозе: рэлігійна-хрысціянскі аспект

Мастацкая літаратура ўтрымлівае культурны сінтэз ідэй філасофіі, псіхалогіі, рэлігіі і іншых галін чалавечых ведаў. Рэлігійныя ідэі — гэта перш за ўсё ідэі самой чалавечай сутнасці. Першасныя парадыгмы, «якія акрэслілі фундаментальную праблематыку зямнога існавання і вызначылі перспектыўныя шляхі яе вырашэння», — гэта Біблія, Талмуд, Каран. Біблія «пісьмова афарміла існуючыя веды пра стварэнне свету і чалавека… здолела прымірыць веру і навуку…» [1, с. 58]. У ёй сказана ўсё як пра Бога, так і пра чалавека. Прарочыя сцвярджэнні Бібліі стасуюцца не толькі з лёсам абранага народа, але і з лёсам чалавека ўсіх часоў. Так, Кніга Быцця прадстаўляе першапачаткі «духоўнага досведу чалавека» [1, с. 261]. Вядомае выказванне К. Чорнага «Чалавек — гэта цэлы свет» можна разглядаць як частку прэцэдэнтнага біблейскага выразу: «Чалавек — гэта цэлы свет, і той, хто губіць хаця б адну душу, губіць цэлы свет. Той жа, хто ратуе хаця б адну душу, ратуе цэлы свет» [1, с. 104].

У кожнай кнізе Бібліі ёсць дасканалыя ўзоры інтрыгі, персанажаў, тэм. Аднак уплыў Бібліі відавочны не толькі ў змесце мастацкіх твораў. Біблія — невычэрпная крыніца пачуццяў, ідэй, выразаў і вобразаў: «з кожнай рэлігійнай плынню або

кірункам звязаны пэўныя моўныя штампы, танальнасць… якія знаходзяць дакладнае адлюстраванне ў адпаведнай рыторыцы і паэтыцы. <…> …Біблія… спарадзіла розныя літаратурныя жанры… стварыла той стыль, які кожнай літаратурай быў зыначаны на свой густ» [2, с. 128].

Ставячы праблематыку асобы літаратурнага героя ў кантэкст хрысціянска-гуманістычных каштоўнасцей, мы выяўляем у рацыянальна арганізаваным кантэксце біблейскую ідэю сувязі часоў і пакаленняў.

У першай трэці XX стагоддзя адбываўся своеасаблівы пераход з аднаго плана быцця ў другі, стваралася новая сацыякультурная парадыгма. Гэты перыяд надзвычай яскрава засведчыў, што шлях чалавека да абсалютнай ісціны працягваецца, але наіўна было б уяўляць яго як строгую лагічна-паслядоўную змену ідэй. Даследчыкі Бібліі адзначаюць, што адно з яе найвялікшых адкрыццяў — «адкрыццё гісторыі як асэнсаванага і мэтаскіраванага працэсу», дзе час «ужо не паўстае ў выглядзе вялізнага замкнёнага кола… а набывае сэнс і напрамак: ён рушыць наперад да… ажыццяўлення ў сусветным маштабе запаведзяў Божых» [1, с. 23]. Мастацкая проза паказвае, што «эпоха рубяжа» разамкнула свет да «поўнага трыумфу» сацыяльнай справядлівасці, але надала яму рысы «перакуленага свету», дзе з’явілася «шмат ілжэпрарокаў…» [1 Ін.:4].

За межамі фармальнага сэнсу біблейскіх фраз існуе сэнс сімвалічны. «Святы канон… з усёй магчымай паўнатой змяшчае ў сабе свет і чалавека ў іх самых розных станах і праявах», перадусім «у іх адносінах да Бога, у дыялогу з ім» [1, с. 6]. Кніга Кніг утрымлівае правілы жыцця і правілы веры.

У многіх творах праз разнастайныя мастацкія сродкі ўвасабляецца біблейская думка аб тым, што чалавек робіцца асобаю, калі ўсведамляе стан самоты як сваю ўнікальнасць. У найбольшай ступені гэта датычыць творчых асоб. Самота — духоўны стан герояў З. Бядулі, М. Гарэцкага, Л. Калюгі, М. Зарэцкага, Я. Коласа. Аднак яе экзістэнцыйная значнасць яшчэ і ў тым, каб чалавек, як Адам у Эдэмскім садзе, адчуў тугу па іншай асобе — роўнай сабе, але інакшай.

Героям беларускай прозы першай трэці XX стагоддзя давялося жыць у час, для якога стала актуальным наступнае прароцтва: «Калі пачуеце пра войны і ваенныя чуткі, не жахайцеся: бо належыць гэтаму быць; але гэта яшчэ не канец. Бо паўстане народ на народ і царства на царства…» [Мк. 13:7-8]. Жыццё навучыла беларусаў думаць і гаварыць пра вайну як пра звыклую з'яву ў сваім жыцці. (І часам нават у гумарыстычным ключы, як герой-наратар у апавяданні К. Крапівы «Вайна».) Але яны былі ўцягнены ў самую трагічна-абсурдную вайну — грамадзянскую: «Аддасць жа брат брата на смерць, і бацька дзяцей; і паўстануць дзеці на бацькоў, і загубяць іх…» [Мк. 13:7—12], — прыняўшы яе як чарговую непазбежнасць. У мастацкай прозе ў гэты час пераасэнсоўваецца прыпавесць пра блуднага сына. Малодшы сын зазлаваў, замест таго, каб «радавацца і весяліцца», што старэйшы «брат… быў мёртвы і ажыў, прападаў і знайшоўся» [Лк. 15:32]. Таццяна (Я. Нёманскі, «Маці») не губляе надзеі на вяртанне старэйшага сына Міхася, які быў афіцэрам царскай арміі, хоць вось ужо тры гады, як «скончыўся нямецкі фронт» [3, с. 130]. Малодшы, камуніст Рыгор, таксама зноў пайшоў ваяваць, на думку маці, «немаведама з кім». Аднойчы, вярнуўшыся пасля безвыніковых роспытаў з рэўкама, яна застала дома абодвух сваіх сыноў. Акрамя іх, у хаце было трое мужчын у скураных, як у Рыгора, жакетках. Розніцу ў становішчы сыноў Таццяна зразумела са слоў Рыгора, звернутых да брата: «Я абараняю дзяржаўнасць, ты ж звязаў свой лёс з разбоем…» [3, с. 136]. Рыгор не прымае ніякіх братавых апраўданняў і катэгарычна заяўляе: «…Я табе і не брат, калі хочаш ведаць. Я гаварыў з табою дагэтуль як з братам, а цяпер буду гаварыць як з ворагам» [3, с. 136]. Маці просіць Рыгора не аддаваць брата на згубу, але марна. У нервовым прыпадку Таццяна бачыць у Рыгору Міхася, але, калі набывае прытомнасць, крычыць яму ў твар: «Не чапай мяне… ты сваімі рукамі аддаў ім брата, прэч ад мяне! …Будзь ты пракляты, і няхай твая нага ніколі не пакажацца перада мною» [3, с. 138]. Трагічны фінал, які быў заканамерным у падобных абставінах, Я. Нёманскі напаўняе пафасам, што не вельмі арганічны для

прэцэдэнтнага сюжэта, пераасэнсаванага ім у адпаведнасці з рэаліямі грамадзянскай вайны. Думку аб уласнай непатрэбнасці маці сама ж і аспрэчвае тым, што яна ўзгадавала Рыгора, які «можа страціць сваё жыццё… за вялікую справу» [3, с. 142]. У межах сюжэтнага дзеяння Рыгор з жонкай ураталіся, а сама Таццяна па-пакутніцку гіне. Сюжэтныя калізіі, падобныя да гэтай, актуалізуюць яшчэ адзін прэцэдэнтны вобраз: «…з гэтага часу пяцёра ў адным доме пачнуць раздзяляцца… бацька будзе супроць сына, і сын супроць бацькі; маці супроць дачкі і дачка супроць маці…» [Лк. 12:52-53].

Паводле Ё.-В. Гётэ, Біблія сапраўды з'яўляецца Кнігай народаў, бо лёс аднаго народа яна робіць сімвалам лёсу ўсіх астатніх [1, с. 24]. Увогуле пытанне пра біблейскія сімвалы распрацавана досыць грунтоўна і не з'яўляецца асобнай мэтай нашай працы. Аднак у літаратуры пераходнага перыяду надзвычайна актуалізуецца сімволіка аб'ектаў і з'яў прыроды. Адной з генеральных дамінант мастацкай сістэмы беларускай прозы першай трэці XX стагоддзя выступае вобраз плыні, і небеспадстаўна: «…словам Божым нябёсы і зямля ўтвораны з вады і вадою» [2 Пт. 3:5]. Не меншую эстэтычную значнасць набывае і вобраз травы ў трывалых асацыяцыях з рознымі бакамі чалавечага існавання. У яго рэалістычна-сімвалічным напаўненні канцэнтруецца сэнс усіх жыццёвых намаганняў селяніна. На сялянскай ніве «травінка можа вырасці, можа і загінуць… І вось чалавек у поўнай уладзе ў гэтай тоненькай травінкі» [4]. А сама яна ва ўладзе кожнага ветрыку, промня, хмаркі… Біблія і пра чалавека гаворыць, як пра траву: «усякая плоць — трава, і ўся краса яе — як кветка палявая. Засыхае трава; вяне кветка… так і народ — трава» [Іс. 40:6-7]. У кантэксце пераходнага перыяду заўважаецца своеасаблівае ўзаемапранікненне гэтых і іншых сімвалічных вобразаў: «Асака пры ўсякай вадзе і на беразе ракі скошваецца перш за ўсякую іншую траву» [Сір. 40:16]. «Чыстая рака вады жыцця», а «на той і на гэты бок ракі — дрэва жыцця…» [Адкр. 21:22] сімвалізуюць жыццё па законах дабра і гармоніі, якіх чалавек прагне ў часы дэструкцыі.

Вобраз травы ў мастацкай прозе звязаны і з пошукамі праўды: «Няўжо няма на свеце праўды? Не… на змену крыўдзе прыйдзе святая праўда. Няхай каса косіць сабе траву ды рэжа бязвінныя кветачкі, але настане пара, што наскочыць яна на камень і сама разляціцца ўдрэбезгі…» [5, с. 248]. Калі, здавалася, «класавая» праўда была знойдзена, высветліўся брак справядлівасці. «Лес не ровен, трава ўсякая…» [6, с. 296] — гэтак і людзі. І хоць гэта гаворыць не станоўчы па кананічных мерках герой, а шляхціц Вінцэсь, параграфічныя сродкі, пацвярджаюць, што Л. Калюга падзяляе яго меркаванне. Думкі пра заганнае ўроўніванне ў беднасці не пазбаўлены і творы іншых беларускіх аўтараў (З. Бядуля, Я. Колас, К. Крапіва), а ў рускай прозе гэтага перыяду яна надзвычай настойліва праводзіцца М. Асаргіным.

У апавяданні А. Аверчанкі «Трава прымятая» (з цыкла «Тузін нажоў у спіну рэвалюцыі») па-свойму пераасэнсоўваецца прэцэдэнтны вобраз травы: «Па зялёнай маладой траўцы ходзяць хамы ў вялізарных цяжкіх ботах, падбітых цвікамі. Пройдуць па ёй, прымнуць яе. Прайшлі — паляжала… напаўраздушаная сцяблінка, прыгрэў яе праменьчык сонца, і зноў яна прыўзнялася і пад цёплым сяброўскім подыхам ветрыку шапаціць пра сваё, пра малое, пра вечнае» [7, с. 191]. Парадаксальна, што У. Ленін, назваўшы А. Аверчанку «озлобленным почти до умопомрачения белогвардейцем», справядліва адзначае, што сярод твораў, якія склалі вышэйназваны цыкл, «ёсць рэчы, проста-такі цудоўныя, напрыклад, “Трава, прымятая ботамі”, аб псіхалогіі дзяцей, што перажылі і перажываюць грамадзянскую вайну» [7, с. 179]. У надзвычай багатым спектры значэнняў выкарыстаны прэцэдэнтны вобраз травы ў прозе К. Чорнага.

Эклезіяст папярэджвае аб часах, калі «праведнікаў спасцігае тое, чаго заслугоўвалі б справы грэшных, а з грэшнымі бывае тое, чаго заслугоўвалі б справы праведнікаў» [Екл. 8:14]. Адкрыцце Іаана Багаслова паведамляе: «Я… быў на востраве, што мае назву Патмос, за слова Божае і за сведчанне Ісуса Хрыста» [Адкр. 1:9]. Вобраз выспы Патмос скарыстаны высланым з Беларусі

ў 1931 годзе М. Гарэцкім у «Скарбах жыцця». Гэта кніга, яшчэ не расчытаная да канца, стыль якой мае шмат агульнага з біблейскім, гэтак жа, як Адкрыцце Іаана Багаслова, з'яўляецца і крыкам пратэсту, і голасам надзеі выгнанніка. У яе адмысловых вобразах адбіўся лёс М. Гарэцкага, яго сучаснікаў, забітых «за слова Божае і за сведчанне», і трагічны абрыс будучага. «І дадзена было кожнаму з іх адзенне белае, і сказана ім, каб яны супакоіліся… пакуль і супрацоўнікі іх, і браты іх… дапоўняць лік» [Адкр. 5:9—11].

М. Валошын пісаў: «Ва ўсіх рэчах і з'явах свету запалонена тое боскае слова, якое паклікала іх да быцця. Мэта паэзіі знайсці яго: угадаць сапраўднае імя кожнай рэчы, даць найменне ўсім даастатку з'явам…» [8, с. 457]. Боская прырода слова ўтоена нават там, дзе на першы погляд яе прысутнасць заўважыць цяжка. Так, на думку М. Бахціна, лаянка ў сваіх найгоршых, праявах з'яўляецца своеасаблівай споведдзю наадварот. Найгоршая лаянка ёсць справядлівая лаянка. Яе тэндэнцыя — сказаць іншаму тое, што толькі ён сам пра сябе можа і павінен сказаць, зачапіць яго «кіпцем за сэрца». Яна выяўляе тое, што іншы сам пра сябе мог бы сказаць ці ў пакаянна-просьбітным тоне, ці ў тоне злосці і насмешкі. Так, пэўнае месца пакаяннага псалма робіцца найгоршай лаянкай [9]. У маўленні герояў-беларусаў лаянкавы пласт выяўляецца неактыўна, але сітуацыі, дзе гэта магло адбывацца, узнаўляюцца досыць часта, асабліва ў масавых сцэнах («Язэп Крушынскі»): «У "словах" вызначаліся людзі» [10, с. 469]; «Не [адно] слова, а сказаць хачу!.. Адным словам, апрача кароткай лаянкі, нічога не скажаш!» [10, с. 472].

Пэўна, у найбольшай ступені боская прырода слова ўтоена ў імені. Само імя ў мастацкім творы, а таксама факт яго перамены ўказваюць на асаблівую ролю носьбіта імені. Біблейскае імя выкарыстоўваецца для прамой ці ўскоснай характарыстыкі персанажа, выступае крытэрыем яго ацэнкі, арыентуе ў сітуацыі выбару паміж дабром і злом. Імёны маюць выразную маральна-этычную накіраванасць, валодаюць станоўчай ці адмоўнай канатацыяй. Антрапонімы біблейскага паходжання актыўна

ўздзейнічаюць на ўспрыманне і эмоцыі чытача, выконваючы валюнтатыўную функцыю [11, с. 197-198].

Найбольш распаўсюджаныя мужчынскія імёны герояў беларускай прозы — Сымон і Пётр. Гэта імёны біблейскага паходжання, якія, у сваю чаргу, выступаюць своеасаблівымі «канстантамі» нацыянальнай культуры [12, с. 65]. Рыбак Сымон атрымаў ад Хрыста новае імя, Кіфа, што па-арамейску азначае «скала», «камень», а па-грэчаску гучыць як Пётр, зноў жа «камень». Сымон-Пётр стаў паслядоўнікам Хрыста, канчаткова далучыўшыся да яго ў Галілеі. Сярод дванаццаці апосталаў Пётр усюды названы першым (як і першым з тых, да каго з'явіўся ўваскрослы Хрыстос). Сымон-Пётр быў адзіным, хто спрабаваў абараніць Хрыста ў час узяцця пад варту. Але спраўдзілася і прароцтва Ісуса аб траістым адрачэнні Пятра. У Евангеллі ад Матфея Хрыстос кажа Пятру, ускладаючы на яго місію ўмацоўваць у веры братоў сваіх: «І дам табе ключы Царства Нябеснага; і што звяжаш на зямлі, тое будзе звязана на нябёсах…» [Мф. 16:19]. Паказальна, што ў фінале жыцця Пётр быў таксама ўкрыжаваны. Такім чынам, Сымон — гэта «чалавек-абяцанне», якое ў Бібліі здзяйсняецца праз набыццё ім новага імені. Падобны матыў па-мастацку рэалізуецца М. Зарэцкім у рамане «Вязьмо» на вобразе Сымона Карызны, канцэпцыю вобраза якога нельга назваць песімістычнай (бо Сымон — гэта «чалавек-абяцанне»), хоць герой і пацярпеў сацыяльны крах. У пэўнай ступені аптымізм абумоўлены і выбарам антрапоніма. Прозвішча героя суадносіцца з дзеясловам «дакараць», і гэта апраўдана сюжэтна. Герою ёсць за што сябе дакараць. Ён не да канца шчыры з жонкай, па сутнасці здраджвае сваім бацькам, губляе рамантычны дух пераўтваральніка грамадскага жыцця і робіцца помслівым функцыянерам, «чалавекам паперы». Крызіс гэтай асобы мае і аб'ектыўную прычыну — страх, што панаваў у тагачасным грамадстве. Біблейскае выслоўе «…той, хто баіцца, не дасканалы ў любові» [1 Ін. 4:18], надзвычай стасуецца да Карызны. Пачаўшы скардзіцца на гаротны лёс, на беды і няўдачы, Карызна ўласнай рукой падпісаў сабе прысуд, бо ва ўяўленні Веры Засуліч

перастаў быць рамантычным героем: героі ж робяцца пераможцамі! Вартыя шкадавання, лічыць Вера, на годнасць героя прэтэндаваць не могуць [13, с. 544]. Рэвалюцыянерка Засуліч страляла ў Трэпава, але не забіла яго. Жывым пасля Верынай здрады застаецца і Сымон Карызна. Праўдзівы ў ацэнцы свайго героя, М. Зарэцкі пакідае яму магчымасць пачуць голас сумлення і праўды (Сымон — Сімеон — «той, хто пачуў» [14, с. 265]) і надзею быць пачутым.

У Бібліі імя «Сымон» належыць яшчэ аднаму герою. Калі Хрыста павялі на страту, то «прымусілі нейкага Кірынеяніна Сымона… што ішоў з поля, несці крыж яго» [Мк. 15:21]. «Узяць крыж» азначае не ўнікаць жалобнай нагоды, быць гатовым прыняць яе, пакорліва даць весці сябе, калі трэба — пацярпець за праўду. Такую канцэпцыю ўвасабляюць многія носьбіты дадзенага імені ў беларускай прозе.

Сімволіка імені «Пётр» надзвычай поўна ўвасабляецца ў вобразе героя апавядання К. Чорнага «Семнаццаць год» і ў далейшым пацвярджаецца той асабовай пазіцыяй, якую заняў герой аповесці В. Быкава «Знак бяды» Пятрок Багацька.

Як паказвае аналіз твораў, найбольш актыўна і плённа біблейскія імёны выкарыстоўваліся тымі пісьменнікамі (З. Бядуля, М. Зарэцкі), у светапоглядзе якіх былі закладзены рэлігійныя асновы, абумоўленыя адукацыяй.

У мэтазгоднасці выкарыстання біблейскіх імёнаў пераконвае вобраз Якуба Лакоты ў рамане «Вязьмо», праз які М. Зарэцкі выказвае сваю пазіцыю адносна падзей калектывізацыі. Яна не мела б сумна вядомых разбуральных вынікаў, каб ажыццяўлялася на прынцыпе добраахвотнасці: менавіта ён абумоўлівае творчыя адносіны да жыцця. Імя Якуб — беларускі варыянт біблейскага «Іакаў». У народзе яно тлумачыцца як «той, хто трымаецца за пятку» (бо Іакаў нараджаецца, трымаючыся за пяту Ісава, свайго брата-блізнюка), а «з пункту гледжання навуковай этымалогіі… уяўляе сабой скарочаную форму распаўсюджанага… у семіцкіх народаў Блізкага Усходу імя… “Yaakub-El”, якое літаральна значыць “абароніць [мяне] Бог”» [1, с. 354].

Біблейская сцэна нараджэння ўказвае, што Ісаў — чалавек плоцевы, а Іакаў — чалавек духоўны, сімвал усяго таго, за чым будучыня. «Канец гэтага веку — Ісаў, а пачатак наступнага Іакаў», бо «рука чалавека — пачатак яго, а канец — пята яго» [1, с. 355]. У рамане М. Зарэцкага прасочваецца, як Якуб Лакота сваімі рукамі імкнецца «стварыць зусім новы свет, не звязаны абыклымі формамі сучаснасці… Можа, свет гэты зусім аблудны, няўжытачны чалавеку», але ён рабіў яго, «каб аздобіць сваю жыццёвую дарогу ясным хараством далёкай мэты» [15, с. 223]. Пафас сюжэтнай лініі, звязанай з Якубам Лакотам, вызначае «трагічны разлад паміж яго маладым нязгасным запалам і ўбогімі рэшткамі глыбока паveраджонага здароўя» [15, с. 217]. І ў біблейскага, і ў літаратурнага героя ў жыццё надзвычай трагічнае, але ў выпрабаваннях ачышчаецца і ўзвышаецца душа. У біблейскіх эпізодах шмат зрэзаў і сэнсаў. Гэта асабліва датычыць эпізода з «лесвіцай Іакава». Мадэль будучага калгаса, створаная Якубам Лакотам, — гэта своеасаблівая «лесвіца Іакава», бо, нягледзячы на зямную прыроду, можа разглядацца як «сімвал духоўнага ўзыходжання чалавека на шляху маральнага самаўдасканалення…» [1, с. 365]. Заначаваўшы ў дарозе, Іакаў «прысніў: вось, лесвіца стаіць на зямлі, а верх яе дакранаецца да неба» [Быц. 28:12], а на ёй стаіць Бог і гаворыць: «зямлю, на якой ты ляжыш, я дам табе і нашчадкам тваім» [Быц. 28:13]. М. Зарэцкі на прыкладзе Лакоты паказвае, што «калі знешні наш чалавек і ператвараецца ў тло, то ўнутраны дзень пры дні абнаўляецца» [Кар. 4:16]. Вось штрыхі да партрэта Якуба ў час выступлення на сходзе: «На худых запалых шчоках у яго зацвіла ліхаманкавая чырвань, а вочы заблішчалі ясным чыстым агнём» [15, с. 183]. Канцэпцыю гэтага вобраза, як і вобраза Карызны, нельга назваць песімістычнай. Па-першае, творчасць надае згасаючаму жыццю Лакоты паўнату і змястоўнасць, а гэта не той стан, калі чалавек пасіўна чакае смерці. Па-другое, праз вобраз Якуба па-мастацку рэалізуецца ідэя сацыяльнай бессмяротнасці чалавека. На змену Якубу прыйдзе камсамолец Віктар. Нездарма аўтар выбраў імя са значэннем «пераможца». За Віктарам праўда, а яна ў асобных

месцах Пісання асацыіруецца з магутнасцю і перамогай [Мал. 4:2; Іс. 41:2]. Надзвычай хацелася б прыпісаць аўтару і спробу мастацкай прапаганды біблейскай «стратэгіі» ў зямельным пытанні: Іакава Бог шчодра блаславіў і, па законе вышэйшай справядлівасці, «даў яму ў спадчыну зямлю, і аддзяліў участкі яе, і падзяліў паміж дванаццаццю каленамі» [Сір. 44:26].

Ісаў аддаў перавагу зямному, а Іакаў паверыў у нябачнае блаславенне Божае. Прамудрасць «захавала яго ад ворагаў… і ў моцнай барацьбе дала яму перамогу…» [Пр. 10:12], «дапамагала яму ў засмучэннях і шчодра ўзнагародзіла працу яго і пакуты» [Пр. 10:10]. Аднак у аднайменнага літаратурнага героя М. Зарэцкага ў неспрыяльным для духоўнай творчасці грамадскім кантэксце не будзе ні сацыяльнай, ні духоўнай перамогі.

У «Каментарыях» да Бібліі згадваецца такі сімвал, як «містычны млын» [16, с. 14], што ўвасабляе пераход ад Старога да Новага Запавету, пошукі пагаднення ў супярэчнасцях. Правамерна і неабходна карыстацца Старым Запаветам для тлумачэння Новага, а сам Стары Запавет разглядаць толькі ў яго святле. Бо «ніхто не ўлівае віна маладога ў мяхі старыя…» [Мк. 2:22]. Дазволім сабе гіпотэзу, што вятрак Галілея ў рамане «Вязьмо», на першы погляд недарэчна пакінуты пасярод панарамы калгаснай вёскі, таксама сімвалізуе пошук гармоніі — паміж старым і новым ладам жыцця.

У беларускай мастацкай прозе знайшоў творчае пераасэнсаванне і сюжэт пра Авеля і Каіна. Роздум над гэтай прыпавесцю працягвае кожнае новае пакаленне, бо ў духоўных адносінах ва ўсякім чалавеку ёсць нешта ад абодвух братоў. «Пытанне да Каіна (“Дзе Авель, брат твой?” [Быц. 4:9]) …не для Бога — для чалавека, каб угледзеўся ён своечасова ў сваю душу» [1, с. 301]. Бог спадзяецца, што працаю сваёй душы можна выкараніць з сябе Каіна [1, с. 188]. Гэтым спадзяваннем прасякнуты і раман З. Бядулі «Язэп Крушынскі». Яго Каін (Шапавалаў-Мятлоў) — з тых, «каго гоніць жыццё, хто збіваецца са шляху, праклятых і адрынутых» [1, с. 187].

Найбольш важныя мастацкія функцыі уласных імёнаў звязаны, як правіла, з паэтыкай падтэксту. У такім выпадку іх

эстэтычная «ёмістасць» надзвычайна ў узрастае. У раманах М. Зарэцкага «Сцежкі-дарожкі» і «Вязьмо» такім іменем з'яўляецца імя «Андрэй». У літаратуры «эпохі рубяжа» яно ўвогуле сустракаецца даволі часта і рэалізуе галоўным чынам алюзіўную функцыю. Антрапонімы, за якімі замацавана пэўнае ўстойлівае значэнне, у структуры алюзіі могуць утрымліваць у «згорнутым» выглядзе цэлыя сюжэты, лёсы, мадэлі грамадскіх адносін» [12, с. 65].

Метафарычнае значэнне імені «Андрэй» у пераважнай большасці прааналізаваных намі выпадкаў ужывання пярэчыць дэнататыўнаму. Прычым гаворка ідзе не пра ўплывы і запазычанні, а пра незалежныя кантэкстуальныя канатацыі.

Рыбная лоўля невадам сімвалізуе місію, даручаную апосталам, «лаўцам чалавекаў» [Мф. 14:19]. Паводле Пісання, імі робяцца браты-рыбакі Сымон і Андрэй [Мк. 1:17]. У 30-я гады XX стагоддзя антыподам біблейскага «лаўца чалавекаў» стаў вобраз камісара, «апостала» новай улады. У рамане М. Асаргіна «Сіўцаў Вражак» ёсць такі абразок з жыцця Лубянкі: «На балкон выходзіць рыбалоў, зацягнуты скураным поясам, камісар смерці Іваноў…» [17, с. 537]. Цікава, што і М. Зарэцкі задаецца пытаннем адносна Андрэя Шыбянкова: «Можа, нават быў дзе за камісара? Хто яго ведае?» [15, с. 92]. Шыбянкоў выяўляў «вострую непакойную энергію» падчас раскулачвання Гвардыяна, але, задаволіўшы сваю нянавісць, «ураз вытхаўся… і астаўся ад яго нікчэмны гультай, ушчэнт раздуроны бязладна-вальготным жыццём валацугі» [15, с. 248].

У Я. Коласа імя «Андрэй» надаецца героям з выразнай гуманістычнай пазіцыяй, што выяўляе светапоглядныя дамінанты самога аўтара. У ролі своеасаблівага «камісара» для Лабановіча выступае Вольга Андросава. Можа, прозвішча «смуглай дзяўчыны з астрыжанымі валасамі» [18, с. 958] нездарма мае той жа корань, што і імя Андрэй, «апостал», «лавец душ», але крыху зыначаны? Мэты нашай працы вымагаюць аналізу біблейскіх падыходаў да знешнасці чалавека. Паводле Ісуса Сірахава, чалавек пазнаецца па выглядзе. Асобныя партрэтныя рысы герояў у мастацкай прозе робяцца сімвалічнымі. «Стрыжаная» Андросава зусім не выклікае ў Лабановіча агіды, але і давяраць

ёй ён не спяшаецца. Насцярожвае смуглы твар настаўніцы. Таксама многа цёмнага «ляжыць на… смуглым, як у мурына, абліччы» [15, с. 92] Андрэя Шыбянкова (М. Зарэцкі, «Вязьмо»). Партрэтная характарыстыка вызначае ідэйную сутнасць герояў Л. Ляонава («Петушыхінскі пралом»). Той, якога звалі таварышам Арсенам, «был… высокий, голубой весь человек: иссера-голубые глаза, рубашки… бледная голубизна выглядывала из-за… полушубка, и даже слова его немногие… отливали голубизной, и даже жилки виднелись голубые на виске, где… среди жилок этих пробегал голубой шрам. Но происходила голубизна Арсена Петрова от железа» [19, с. 163]. Інакш выглядае былы мясцовы канакрад Талаган, а цяпер «таварыш Усцін», які «шёл… позади, спутанный, затаившийся и тёмный, и весь как мокрый мышь» [19, с. 163].

Паводле Бібліі, «твар — выяўленне сардэчных змен. Чатыры станы выяўляюцца на ім: дабро і зло, жыццё і смерць, а пануе заўсёды язык» [Сір. 37:21]. Па выразе твару пазнаецца разумны. Адзенне ж, усмешка і хада чалавека «паказваюць якасці яго» [Сір. 19:25]. Адметнасць абліччу многіх герояў надаюць вочы. Прычым гэтая дэталь валодае як станоўчымі, так і адмоўнымі канатацыямі. Вока — свядомая воля чалавека і яго дух, які ўспрымае свет гэтак жа, як вока ўспрымае святло. «Калі вока тваё будзе чыстае, то ўсё цела тваё будзе светлае; калі ж вока тваё будзе дрэннае, то ўсё цела тваё будзе цёмнае. І калі святло, што ў табе, ёсць цемра, то якая ж тады цемра?» [Мф. 6:22-23]. Гэтае пытанне нібыта адрасавана гераіні рамана М. Зарэцкага «Вязьмо» Веры Засуліч. Сымону Карызну было не проста вызначыць колер яе вачэй: не то цёмна-карыя, не то зусім чорныя. І гэты матыў паўтараецца ў некалькіх эпізодах рамана. Урэшце ж Сымон убачыў, што вочы яе « зусім не карыя і не чорныя, а цёмна-цёмна сінія, цудоўна-прыгожага, якога ён ніколі не бачыў у жыцці, колеру» [15, с. 104]. Андрэя Лабановіча больш за ўсё прываблівають у Ядвісі яе цёмныя акруглыя вочы, якія то «як бы рассыпалі праменні» [18, с. 804], то «ў іх іскрыўся вясёлы смех… то адбівалася нейкае засмучэнне» [18, с. 799] — адбівалася ўсё багацце жыццёвых праяў. У час

калектывізацыі актуалізуецца народнае выслоўе «Чужое вока няпоўнае», у якім бачыцца семантычная сувязь з наступным біблейскім выразам «Што са створанага больш зайздрослівае, чым вока? Таму яно плача аб усім, што бачыць» [Сір. 31:15]. Вока — тая дэталь аблічча, праз якую Пісанне вытлумачвае як маральныя якасці чалавека, так і яго інтэлектуальны ўзровень. Дурань глядзіць усюды і ўмешваецца ва ўсё: «вочы неразумнага — на канцы зямлі» [Прытч. 17:24]. І ўсё ж не варта бескампрамісна давяраць вонкаваму аблíччу: «Не хвалі чалавека за прыгажосць яго і не май агіды… за знешнасць яго» [Сір. 11:2].

Вобразнасць кнігі Прамудрасці Ісуса Сірахава ачышчае яе ад назойлівага дыдактызму і падае ўзоры арыгінальнай партрэтнай характарыстыкі: «Злосць жонкі змяняе позірк яе і робіць аблічча змрочным, як у мядзведзя. Сядзе муж яе сярод сяброў сваіх і, пачуўшы аб ёй, горка ўздыхне. Усякая злосць малая ў параўнанні са злосцю жонкі…» [Сір. 25:19—21]. У беларускай прозе гэта стасуецца найперш з доляй прымака. (Небеспадстаўна біблейскае слова «узы» часам вытлумачваецца як свайго роду параліч.) Л. Калюга («Іллюк-даследчык») спачувае: «Усе ведалі, якая благая жонка была за Іллюком. Заганяла яго, нікчэмнага, сарванага, і сваёю сілаю, і языком» [20, с. 53]. У цэлым жа нацыянальная проза сведчыць, што беларусы, як людзі душэўныя, у сямейным жыцці кіраваліся спрадвечнымі традыцыямі, бо не сумняваліся ў праўдзівасці біблейскага «Не ўхіляйся аповеду старцаў, бо і яны навучыліся ад бацькоў сваіх» [Сір. 8:11].

Папрок «Вы, пакінуўшы запаведзь Божую, трымаецеся падання чалавечага…» [Мк. 7:8] у многім можа быць адрасаваны героям-беларусам. Падобную думку ў мастацкай форме праводзіць Л. Калюга. Ён піша: «Дзівішся, як старых наслухаешся. Амаль не ўсе …нешта крыху на праўду падобнае гаварыць здатны. <…> Але — хай сабе! Некалі і мы нешта скажам, як жылі, дзе былі, пусцім казкі ў свет» [20, с. 78].

Адна з яскравых ментальных рыс беларусаў — успрыманне хрысціянскай рэлігіі ў асноўным у рамках побытавай маралі пры вернасці «паганскім» боствам. Адсюль іх вера ў розныя

прымхі і забабоны і нават гатоўнасць да хаўрусу з д'яблам, як у Юстапа Заблоцкага (Л. Калюга «Фармазонскія грошы», «Вядзьмацкія начары»). Селянін верыць, што добры варажбіт «адробіць» тое, што зрабіў невядомы «прычыннік» Юстапавай бяды. Між тым, паводле пісання, «варожбы, і прыметы, і снабачанні — марнасць…» [Сір. 34:5]. Снабачанні падобны да адбітку ў люстэрку, а не да сапраўднага аблічча. І ўсё ж Біблія прызнае, што сон можа быць часам наведвання і адкрыцця Божага. У цэлым жа яна не выносіць язычнікам канчатковага прысуду: «…калі язычнікі, не маючы закона, па прыродзе законнае робяць, то, не маючы закона, яны самі сабе закон. Яны паказваюць, што справа закона ў іх напісана ў сэрцах, пра што сведчаць сумленне іх і думкі іх, якія то абвінавачваюць, то апраўдваюць адна другую…» [Рым. 2:14-15]. У беларускай прозе такі стан мае назву «дзве душы». Гэтае словазлучэнне не што іншае, як прэцэдэнтны выраз. Так, «чалавек, у якога дваяцца думкі (у «Каментарыях»: «з душой, якая дваіцца». — *А. Б.*), не цвёрды на ўсіх шляхах сваіх» [Іак. 1:8]. Ігнату Абдзіраловічу (М. Гарэцкі, «Дзве душы») і іншым, падобным да яго, было б «лепш бачыць вачыма, чым блукаць душою» [Екл. 6:7]. Справядлівасць патрабуе, аднак, зазначыць, што паверыць у неабвержнае панаванне сацыяльнай роўнасці на той час было складана (ды і не ў беларускай звычцы), а ведаць тое, чаго дагэтуль не было ў вопыце чалавецтва, — увогуле немагчыма.

Як пісаў Я. Замяцін, «веды, абсалютна ўпэўненыя ў тым, што яны беспамылковыя, — гэта вера» [21, с. 346]. Апостал Пётр мог ісці па вадзе ў парыванні веры, але калі вера яго аслабела, ён пачаў тануць. Беларусы не вылучаюцца фанатычнай верай, і Пісанне тлумачыць прычыну: «…стварэнне скарылася марнасці не добраахвотна, а па волі таго, хто скарыў…» [Рым. 8:20]. Героям беларускай прозы ўласціва прыроджанае пачуццё ўласнасці, якое датычыць найперш адносін да зямлі і жывёлы. З аднаго боку, гэта якраз і ёсць прычына скарыцца марнасці. Але ж у тэкстах Старога запавету можна сустрэць надзвычай слушныя парады практычнага кшталту: «Ёсць у цябе жывёла? Назірай за ёй, і калі яна карысная табе, хай застаецца

ў цябе» [Сір. 7:24]. А калі Бог спрыяе табе, «усё, што можа рука твая рабіць, па сіле рабі, таму што ў магіле, куды ты пойдзеш, няма ні работы, ні развагі, ні ведаў, ні мудрасці» [Екл. 9:10].

Біблейская традыцыя замацавала імкненне чалавека клапаціцца, спачуваць і дапамагаць у бядзе жывым істотам, «бо лёс сыноў чалавечых і доля жывёлы — доля адна; як тыя паміраюць, так паміраюць і гэтыя, і адно дыханне ўва ўсіх, і няма ў чалавека перавагі над скацінаю… усё паходзіць з тла, і ўсё абернецца ў тло» [Екл. 3:18—20]. У апавяданні Сцёпкі Бірылы «Стражнік» падпал Міхалкам братавай сядзібы выглядае яшчэ больш бесчалавечным таму, што ў полымі загінула скаціна.

Літаратурныя героі — носьбіты адвечнага гераізму цярпення, таму і радасць іх па заканчэнні працы надзвычай поўная. Бо «цярплівы да часу ўстрымаецца, а пасля ўзнагароджваецца весялосцю» [Сір. 1:23].

У дадзенай працы мы апелюем да выразу «Беларусы думаюць сэрцам». Аналіз біблейскіх тэкстаў адмаўляе гэтаму выразу ў метафарычнасці. У Бібліі сэрца лічыцца органам мыслення. Бог даў людзям «сэнс, язык і вочы, і вушы, і сэрца для разважання» [Сір. 17:5]. У малітве Саламона ёсць просьба да бога дараваць яму «сэрца разумнае, каб… адрозніваць, што ёсць дабро і што зло» [3 Цар. 3:9]. У каментарыях да Бібліі наяўнасць такога сэрца тлумачыцца як дар практычнай мудрасці. На заўвагу Якуба Лакоты, што Галілей («Вязьмо») усё бярэ да сэрца, той «буркнуў зусім ціха, нібы сам сабе: “Сэрцам больш імеш, чым розумам… А без сэрца чалавеку няможна …зусім няможна… Без сэрца розум высахне ў чалавека”» [15, с. 242]. Нездарма Маня Ірмалевіч (К. Чорны, «Сястра») кідае Казіміру папрок: «сухія… ўсе» [22, с. 269]. Як бачым, здольнасць чалавека думаць сэрцам замацавана ў прэцэдэнтным выразе, які мае рэалістычнае напаўненне. Яе страта для пераважнай большасці герояў беларускай прозы часоў «распаду супольнасці» выступае як трагедыя асобы, што набывае разнастайныя мастацкія формы.

Паводле Пісання, «сеецца цела душэўнае, паўстае цела духоўнае. Ёсць цела душэўнае, ёсць цела і духоўнае… Але не

духоўнае перш, а душэўнае» [1 Кар. 15:44—46]. Душэўны чалавек кіруецца ва ўсім сваім натуральным розумам; ён не ў стане ўспрымаць звышпрыродныя ісціны. І ўсё ж у Торы праз эпізоды з Сарай і Агар праводзіцца думка, што «менавіта жанчына, нават калі яна дзейнічае незразумела… у найбольшай ступені адчувае волю Божую. Бог здзяйсняе яе волю, яе жаданне» [1, с. 300]. Біблія не адмаўляе значнасці «інтуітыўнага розуму» ў спасціжэнні ісціны. Гэта па-мастацку ўвасоблена ў многіх творах, і не толькі напісаных у першай трэці XX стагоддзя. Паказальна, што калі вырашаецца лёс калгасаў, то мужчыны перакладваюць цяжар рашэння на жанок. Нездарма Таццяна Шыбянкова («Вязьмо») сумняваецца: «Ці папраўдзе там свет той ёсць за сцяной? Каб не выламаць сцяны на мароз?.. Трэба добра паверыць у гэта». Зелянюк жа мае іншую думку: «Нашто верыць?.. Гэта можна знаць» [15, с. 59]. Між тым, М. Зарэцкі нездарма ўклаў сваё меркаванне ў вусны жанчыны, бо і Біблія сцвярджае: мы ратуемся надзеяй, якая калі бачыць, не ёсць надзея: навошта спадзявацца таму, хто бачыць? «Але калі маем надзею на тое, чаго не бачым, то чакаем у цярпенні» [Рым. 8:24].

Эстэтычную каштоўнасць Бібліі мы звязваем і з прадстаўленай у ёй намінацыяй людскіх тыпаў. Яскравы прыклад — Кніга Ісуса Сірахава, дзе згадваюцца «той, хто кіруе плугам і хваліцца карбачом»; «цясляр і дойлід, які бавіць ноч, як дзень»; «разьбяр, які дбае, каб разнастаіць форму»; каваль, які «думае пра выраб з жалеза» — усе тыя «маленькія людзі», без каго «ні горад не пабудуецца, ні жыхары не насяляцца і не будуць жыць у ім» [Сір. 38:24—39].

Тэма людзей «някніжных і простых» [Дзеян. 4:13] — сведчанне традыцыйнасці, пераемнасці і імкнення зразумець ход гісторыі, не афіцыйнай, а рэальнай. Беларуская проза ў сваіх лепшых набытках пацвярджае: адсутнасць пасіянарнасці ў асобе зусім не закрэслівае яе чалавечай і грамадскай вартасці. Бо часам і наяўнасць пасіянарнасці не гарантуе асабовай вартасці («Шуміць бор ад ветру… а цёмны ён» [5, с. 267].) Субпасіянарыі — гэта рэзерв, важны ў выпадку ўсякіх

грамадскіх ускладненняў, да якіх адносіцца і вайна. У іх абуджаецца схаваная ў мірны час энергія, і іх намаганні маштабна дапаўняюць намаганні пасіянарыяў. І, нарэшце, непасіянарыі складаюць «“жыццёвае асяроддзе” для пасіянарыяў і субпасіянарыяў і каштоўныя менавіта гэтым» [23, с. 178]. Як слушна гаворыцца ў Пісанні, «цела ж не з аднаго члена, але з многіх… Члены цела, якія здаюцца слабейшымі, значна болей патрэбны. І якія нам здаюцца менш высакароднымі ў целе, тымі болей апекуемся. І несамавітыя больш старанна прыкрываюцца, а самавітыя ў тым патрэбы не маюць. Але Бог… пераканаў у патрэбе большага апекавання аб менш дасканалым» [1 Кар. 12:14—23].

Галоўнае — чалавечнасць, міласэрнасць, добрыя справы, паводле якіх у канцы зямнога існавання людзі будуць апраўданы [Мф. 25:14—46]. Умова плёну ва ўсякай справе — чалавечая згода: «Калі адзін будуе, а другі руйнуе, то што атрымаюць яны, акрамя стомы?» [Сір. 34:23]. У свой час К. Чукоўскі пісаў пра А. Чэхава: «…ён скардзіўся Суворыну: “Ніхто не хоча любіць у нас звычайных людзей… А гэта дрэнна…”» [24, с. 64]. Любоў да звычайнага чалавека вызначае асноўны пафас беларускай прозы першай трэці ХХ стагоддзя.

Аднак Пісанне папярэджвае: «…з прычыны памнажэння беззаконня ў многіх ахалодае любоў» [Мф. 24:125]. Нездарма ў мастацкай прасторы беларускай прозы актуалізуецца вобраз сцюжы. Гэта «час, калі чалавек уладарыць над чалавекам ва ўрон яму» [Екл. 8:9]. Праблема новага чалавека для беларускіх аўтараў найперш праблема «адноўленай» у сваіх чалавечых правах і годнасці асобы. Але гэта не Амелька Шчыт (Я. Колас, «Драматург і лірычны паэт»), якому «напляваць… на ўсякія жаласці і слёзы, бо ён чалавек новы…» [25, с. 311]. Святое Пісанне засцерагае ад бяздумнага захаплення новымі тэндэнцыямі: «І не дапасуйцеся да гэтага веку, але пераўтварайцеся праз абнаўленне розуму вашага…» [Рым. 12:2]. Падобна матыў выразна выяўлены ў прозе К. Чорнага і з’яўляецца дамінуючым у прозе М. Зарэцкага, які, як сумленны «совопросник» гэтага веку [1Кар. 1:20], завастрыў увагу на балючых праблемах

сучасных яму грамадства і чалавека. У рэлігійнай і свецкай свядомасці ісціна адрозніваецца сваёй сутнасцю як вынік, а не як працэс. У Бібліі гаворыцца: «Калі ты настойліва будзеш шукаць праўды, то знойдзеш яе… Ісціна паварочваецца да тых, хто практыкуецца ў ёй» [Сір. 26:8-9]. Рэфлексіі герояў празаічных твораў «эпохі рубяжа» пацвярджаюць, што «ісціна — заўсёды прадукт духоўнай працы і нараджаецца не сама па сабе, а толькі дзякуючы індывідуальнай волі да дзеяння, толькі асабістым узвышаючым імпульсам» [26, с. 54]. У пэўнай ступені пра гэта сведчыць створаны ў мастацкай прозе вобраз вучонага. Паводле свайго разумення ісціны героі-беларусы пераважна адносяцца да тыпу «сыноў веку». «Сыны гэтага веку» — значыць часовага свету, у адрозненне ад «веку будучага жыцця вечнага» [Лк. 18:30]. Гэта не азначае, што «сыны гэтага веку» пазбаўлены усялякіх вартасцей — яны «больш разумныя, здагадлівыя, дасціпныя ў зносінах з людзьмі свайго роду, чым сыны свету» [Лк. 16:8]. Да перыпетый гістарычнага лёсу беларусаў стасуецца менавіта выраз «клопат веку гэтага»: беларуская экзістэнцыя палягае ў пазіцыях «трэба жыць», «трэба варушыцца» і, вельмі часта, «трэба пачынаць усё спачатку». Такімі прынцыпамі выразна кіруюцца героі апавяданняў К. Чорнага «Семнаццаць год» і «Мураваны скляпок». У аснове канцэпцыі пераважнай большасці вобразаў герояў прозы першай трэці XX стагоддзя ляжыць неаспрэчнасць таго, што «цярпенне павінна мець дасканалае дзеянне», каб і носьбіты яго «былі дасканалымі ва ўсёй паўнаце, даастатку» [Іак. 1:4]. Гэтую ж думку праводзіць і З. Бядуля: «Мудрыя церпяць. І пан Езус цярпеў» [10, с. 283].

У «Кнізе Ісуса Сірахава» ёсць згадка пра карыснасць падарожжаў: «Хто падарожнічаў, той памножыў веды. Шмат бачыў я ў сваім вандраванні, і я ведаю больш за тое, што кажу…» [Сір. 34:4]. Імкненне падарожнічаць — антрапалагічная характарыстыка творчай асобы, здольнай адухаўляць рэчы і справы. У нарысе Цёткі «З дарогі» пераканаўча паказана, што «і свет пекны, і людзі добрыя, і варта жыць, радзіцца, каб убачыць красу, рассыпаную па шырокаму свету» [27, с. 127].

Асэнсаванне біблейскіх прэцэдэнтаў надае завершанасць успрыманню многіх мастацкіх твораў. Напрыклад, у вершы М. Танка гаворыцца, што шчасце складаецца «з солі, хлеба, сабранага ў полі…» [28, с. 50]. Соль — гэта сімвал захавання, а свет захоўваецца дзеля праведнікаў Акрамя таго, «прыпраўлена соллю», паводле Бібліі, значыць дарэчна, мэтазгодна, па сутнасці. Гэты матыў мае адносіны да стратэгій міжасабовай камунікацыі. Чалавек павінен улічваць асаблівасці душэўнага складу суразмоўніка, каб слова магло дабратворна на яго паўплываць. «Слова ваша хай будзе… прыпраўлена соллю, каб вы ведалі, як адказваць кожнаму» [Кал. 3:6]. Сентэнцыя «Спачатку было Слова» ўвогуле накладвае на моўную асобу шэраг строгіх абавязкаў кшталту «Гавары галоўнае, многае ў нямногіх словах», а «калі гаворыць іншы, ты шмат не гавары» [Сір. 32:10-11]. Паводле сентэнцыі, укладзенай К. Чорным у вусны Скуратовіча, гэта гучыць так: «Хто сталы і разумны, той скупы і на слова, і на ўсё» [29, с. 62]. Асабліва патрабавальным да якасці свайго маўлення павінен быць чалавек, надзелены ўладай: «Выраб хваляць па руцэ майстра, а правіцель народа лічыцца мудрым па словах яго» [Сір. 8:22]. У сувязі з гэтым Біблія ставіць у парадаксальны кантэкст такі чалавечы тып, як злодзей: «Лепш злодзей, чым той, хто заўсёды лжэ» [Сір. 20:25]. (Хоць ісціна патрабуе адзначыць, што абодва ўспадкуюць пагібель…) Маральная пагібель пагражае абібоку: «Да бруднага каменя падобны гультай… да валовага памёту падобны гультай; кожны, хто падняў яго, абтрасе руку» [Сір. 22:1-2]. Паблажлівыя адносіны да канкрэтнага чалавека, які робіць зло эпізадычна, не павінны ператварацца ў прыманне зла. Хрыстос не забараняе супрацьстаяць несправядлівасці і змагацца са злом у свеце, пра што сведчыць, у прыватнасці эпізод выгнання ім гандляроў з храма [Мф. 21:12].

Біблія папярэджвае: «Гора свету ад спакусы: бо трэба прыйсці спакусам; але гора таму чалавеку, праз якога спакуса прыходзіць» [Мф. 17:7]. Актывісты новай улады эксплуатавалі біблейскую ідэю аб тым, што ў царстве Божым апошнія будуць першымі, перафразаваўшы яе ў тэксце свайго партыйнага гімна:

«Кто был ничем, тот станет всем». Біблія мудра пярэчыць сцвярджэнню, што пралетарый авалодае важкім набыткам, прыдбаўшы замест страчаных ланцугоў увесь свет (праўда, укаранёнасць свядомасці рабіла гэтае памкненне неактуальным для беларусаў, і эстэтычна значных тыпаў такога зместу беларуская проза не стварыла): «Якая карысць чалавеку, калі ён набудзе ўвесь свет, а душы сваёй пашкодзіць? …Які выкуп дасць чалавек за душу сваю?» [Мф. 16:26].

Ва ўмовах «перакуленага свету» маральныя імператывы падлягалі перагляду. Вось як трактавалася біблейская запаведзь «Шануй бацьку…» адным з тэарэтыкаў «рэвалюцыйнага пралетарыяту» А. Залкіндам: пралетарыят рэкамендуе шанаваць толькі «калектывізаванага, дысцыплінаванага, класава свядомага, рэвалюцыйна-смелага бацьку», які выхоўвае дзяцей сваіх у духу вернасці пралетарскай барацьбе. Іншых жа бацькоў трэба перавыхоўваць самім дзецям… Калі ж бацькі не паддаюцца выхаванню — рэвалюцыйным дзецям не месца ў такіх бацькоў: пасля энергічнай барацьбы, калі яна была безвыніковай, дзеці этычна маюць права пакінуць такіх бацькоў, бо інтарэсы рэвалюцыйнага класа важнейшыя [30]. Падобныя «этычныя» імператывы спрычыніліся да канструявання ў мастацкай прозе такіх бацькоўскіх характарыстык «рэвалюцыйных дзяцей», як «самакраты», «канцамол», «кусамол» і да т. п.

Героі беларускай літаратуры не страчвалі пераканання, што «…дрэва пазнаецца па плоду» [Мф. 12:33]. А з гэтага вынікала: «Хто вучыць свайго сына, той абуджае зайздрасць у ворага, а перад сябрамі будзе радавацца аб ім». І тады нават калі бацька сыходзіў у іншы свет, то быццам і не паміраў; «бо пакінуў па сабе падобнага да сябе» [Сір. 30:34]. Беларуская мастацкая проза не абышла сваёй увагай гэтай з’явы. Аднак у аповесці Л. Калюгі «Ні госць ні гаспадар» ёсць яскравае абвяржэнне наступнага пастулата: «Не шукай славы ў знявазе бацькі твайго, бо… слава чалавека — ад годнасці бацькі яго…» [Сір. 3:10-11]. Камсамольскі сакратар («Ні госць ні гаспадар») заявіў у сельсавет, што яго бацька выгнаў самагонку, і сам канваіраваў яго да сельсавета. «“…Хоць ты і бацька, але чорт цябе бяры”.

Людзі на двары павыходзілі — сцішка пасмейваюцца» [20, с. 166]. У дадзеным выпадку гэты смех можа быць расцэнены як «зброя знішчэння» ўяўнага аўтарытэту і ўяўнай велічы камсамольскага сакратара. М. Гарэцкі («Дзве душы») апавядае, як малады старшыня аднаго з вясковых камбедаў «так пабіў граблямі сваю братоўку, жонку брата-земляроба, што тая… памёрла, брата ўсадзіў у “чразвычайку”… а бацьку штодня лупіць…» [31, с. 89].

Выснова «І ворагі чалавеку хатнія яго» [Мф. 10:36] часта адлюстроўвала рэфлексію арганічнага для беларускай прозы героя, які імкнуўся вырвацца з путаў штодзённай «марнасці», дабіцца асветы, спазнаць духоўныя каштоўнасці. І як заканамерны вынік гэтага ў лёсе герояў З. Бядулі, М. Гарэцкага, Я. Коласа і іншых — «…не бывае прарок без гонару, хіба толькі ў айчыне сваёй і ў сваякоў сваіх» [Мк. 6:4].

Героям беларускай прозы ўласціва глыбокае разуменне таго, што «…бацькоўскае благаславенне ўмацоўвае дамы дзяцей, а клятва маці разбурае дашчэнту» [Сір. 3:9]. І калі з благаславеннем на шлюб дачкі ці сына з непажаданым абраннікам бацька мог часам і заўпарціцца, як у п’есе Я. Купалы «Паўлінка» ці апавяданні М. Гарэцкага «Сасна», то мацярынскі праклён — з’ява выключная. Ёсць такая калізія ў рамане К. Крапівы «Мядзведзічы». У аповесці Л. Калюгі «Ні госць ні гаспадар» мацярынскія кленічы справакаваў сваімі паводзінамі Бладзік Мотуз, які не бачыў каштоўнасці ў традыцыі шанаваць бацьку і маці, не задумваючыся над тым, «што народжаны ад іх», і не імкнучыся «аддзячыць ім у роўнай меры…» [Сір. 7:25—30]. Спачатку маці «скамянела» ў адказ на сыноўнюю грубасць, а потым праз слёзы прагаварыла: «Хай цябе… сынок, перуны спаляць дзе сярод чыстага поля, воддаль ад добрых людзей» [20, с. 131-132].

Як ужо адзначалася, кожная кніга Бібліі дае прыклады інтрыгі, тэм, персанажаў, а даследаванне ідэалагічных, паэтычных і моўных уплываў Старога і Новага запаветаў прыводзіць да цікавых, часам нечаканых вынікаў. Так, паводле У. Пропа, сфера рэлігіі і сфера смеху несумяшчальныя. Вучоны прыводзіць

сведчанне І. Тургенева пра тое, што мастак А. Іваноў, аўтар карціны «З’яўленне Хрыста народу», аднойчы заўважыў: «Хрыстос ніколі не смяяўся» [32, с. 20]. У Старым Запавеце таксама адбілася ўяўленне, што «засмучэнне лепшае за смех; бо ў смутку аблічча сэрца робіцца лепшым» [Екл. 7:3-4]. Вобраз дзівака Галілея ў рамане «Вязьмо» можа быць разгледжаны і з гэтых пазіцый. М. Зарэцкі падкрэслівае: «не любіў стары жартаў» [15, с. 51]. У пачатку рамана ў аблічча акцэнтавана наступная дэталь знешнасці героя: «верхняя палавіна яго хударлявага тулава была… выцягнута наперад, нібы прыглядаўся ён да чаго ці што вынюхваў перад сабой» [15, с. 16]. Падобным чынам, «выгінаючы спіну… выцягваючы наперад… галаву», ходзіць Іуда Іскарыёт у аднайменным апавяданні Л. Андрэева — «як Ісус, які крыху сутуліўся ад звычкі думаць у час хады…» [33, с. 170]. Само прозвішча «Галілей» М. Зарэцкі называе мянушкай, якая прыстала да старога за яго вечныя вынаходствы, што цяжка аспрэчваць. Аднак гэтае прозвішча мае больш шырокае асацыятыўнае поле, калі згадаць, што адзін з вершаў Евангелля ад Матфея мае назву «Служэнне вялікаму мноству ў Галілеі» і сведчыць: «…хадзіў Ісус па ўсёй Галілеі», вучачы і вылечваючы ўсіх, хто меў у гэтым патрэбу, — а менавіта на гэтых пазіцыях грунтуецца мастацка-філасофская канцэпцыя вобраза, створанага М. Зарэцкім.

Аповед М. Лынькова пра спагнанне нядоімак з салдаткі Настулі («На чырвоных лядах») выклікае трывалую асацыяцыю з біблейскім «…паядаеце дамы ўдоў… за гэта прымеце яшчэ большае асуджэнне» [Мф. 23:14]. Настуля наракае: «…Ненажэрныя людзі, ненажэрная злосць людская…» [34, с. 383-384]. Майстэрства эпізода, выяўленае М. Лыньковым, дае магчымасць зразумець, чаму ўдава, якая па ўласнай волі паклала ўсяго «дзве лепты», усё ж «паклала болей за ўсіх, хто клаў у скарбніцу; бо ўсе клалі ад лішку свайго, а яна… паклала ўсё, што мела, увесь свой набытак» [Мк. 12:43-44].

У кнізе Прамудрасці Ісуса Сірахава гаворыцца: «Гліняны посуд выпрабоўваецца ў печы, а выпрабаванне чалавека — у размове яго… Не хвалі чалавека перш чым пагутарыш з ім, бо

гутарка ёсць выпрабаванне людзей» [Сір. 27:4—7]. Гэта надзвычай актуальна для эпохі, калі «…наогул шмат гаварылі пачынаючы з міністраў і канчаючы дробным гандляром з бакалейнай крамкі» [35, с. 45]. З прычыны супрацьлегласці інтарэсаў у грамадстве камунікацыя паміж яго членамі ўскладнялася, паводле вобразнага выразу, «як… паміж душэўнахворымі» [36, с. 320]. Апошняя акалічнасць выклікала з'яўленне ў эстэтычнай рэальнасці першай трэці XX стагоддзя вобраза доктара, які мае ў Бібліі абагульнены духоўны сэнс — заклікаць грэшнікаў да пакаяння («…не здаровыя маюць патрэбу ў лекару, але хворыя…» [Мк. 1:17]), а ў літаратуры сімвалізуе неабходнасць барацьбы з сімптомамі захворвання грамадства. Гэта, у прыватнасці, вобраз Казімера Ірмалевіча ў рамане К. Чорнага «Сястра». Паказальна таксама, што Архіп Лінкевіч у апавяданні М. Гарэцкага «Роднае карэнне» — студэнт-медык, а селькор Зэнка, герой Л. Калюгі, уяўляе сябе бесстароннім ардынатарам. Заслугоўвае ўвагі і той факт, што евангеліст Лука — урач, паплечнік і паслядоўнік апостала Паўла. Гэта канцэптуальна збліжае значныя ў мастацкай прозе першай трэці XX стагоддзя вобразы ўрача і летапісца.

Раман З. Бядулі «Язэп Крушынскі» меў незайздросны лёс. Можна сказаць, што першапачатковая аўтарская задума стварыць вобраз чалавека актыўнага, дзейснага, прадпрымальнага была згвалтавана вульгарызатарскай крытыкай, якая ацаніла яго негатыўна. Уся ж прычына ў тым, што ва ўмовах ідэалізацыі адной формы ўласнасці — грамадскай — такі вобраз, як і чалавек, быў нежыццяздольным. Аднак біблейскія алюзіі выклікаюць зусім іншыя ўяўленні пра гэтага «нязручнага» героя. Паводле Евангелля ад Матфея, чалавек не павінен пасіўна чакаць боскага суду, а закліканы працаваць, памнажаючы дары, дадзеныя яму Богам. Гэта дае людзям магчымасць служыць адно аднаму. Богам дапускаецца пэўная рызыка ў справах: «Адпускай хлеб твой па водах, бо на сыходзе многіх дзён зноў знойдзеш яго» [Екл. 11:1]. Акрамя таго, пераканаўчасць пазітыўнага аўтарскага намеру ў стварэнні вобраза Крушынскага абгрунтоўваецца цэлым шэрагам акалічнасцей. Па-першае, герой,

імя якога вынесена ў загаловак твора, не можа быць адмоўным. Па-другое, ужо адзначалася, што імя ў Бібліі выступае як адна з сэнсаўтваральных дамінант. Па-трэцяе, выбар імені пісьменнікам, які ў свой час закончыў ешыбот і хедар, наўрад ці можа быць выпадковым. (Вядома, што Б. Пільняк, які выяўляў рэдкую вынаходлівасць у прыдумванні значымых прозвішчаў, называў сябе «нумізматам слова».)

У Бібліі імя Іосіф (Язэп) носіць «багаты чалавек з Арымафеі», які вучыўся ў Ісуса, а пасля смерці Хрыста ўзяў у Пілата яго цела «і паклаў у труну, высечаную ім у скале» [Мф. 27:57]. Іосіф — «той, які расце» — сімвалізуе ізраільскі народ. Яго гісторыя паказвае, як Бог ахоўваў Ізраіль у самыя цяжкія перыяды гісторыі. Жыццё Іосіфа, любімага бацькамі сына, здраджанага сваімі братамі, які шмат і цярпліва пакутаваў у рабстве, паказаў прыклад маральнай чысціні і стаў выратавальнікам свайго народа, — гэта правобраз зямнога жыцця Ісуса, збаўцы чалавецтва. Аднак разам з тым паданне пазбягае ідэалізацыі Іосіфа, гаворыць і пра яго адмоўныя ўчынкі [Быц. 28:37—50], увогуле не адмаўляючы небяспекі гандлю: «Купец наўрад ці можа пазбегнуць пагрэшнасці, а карчмар не ўратуецца ад граху» [Сір. 26:27]. Натуральная пры такіх абставінах амбівалентнасць уласцівая і вобразу раманнага героя Язэпа Крушынскага.

У прарока Іераміі словы «бедны» і «жабрак» маюць пераносны сэнс: яны абазначаюць чалавека рахманага, ціхага, які пераносіць усялякія выпрабаванні і спадзяецца на Бога. У мастацкай прозе першай трэці XX стагоддзя яны пераважна ўжыты ў прамым сэнсе, але кантэкст іх выкарыстання ў большасці выпадкаў тыпалагічны біблейскаму. «Дрэннае жыццё — бадзяцца з хаты ў хату, і дзе апынешся, не асмелішся і рота разявіць»; «лепш жыццё беднага пад дахам з дошак, чым пышныя бяседы ў чужых дамах», бо «цяжкі для чуйнага чалавека папрок за прытулак у доме і за асуджэнне за паслугу» [Сір. 29:25—31]. Аднак нават у самыя трагічныя моманты гісторыі ёсць «маленькія» людзі, здольныя на свядомы маральны выбар, як зрабіў гэта безыменны герой апавядання К. Чорнага «Жалезны крык», «худы і шчуплы чалавек, з тварам

зеленаватага колеру, абросшым рэдкімі, мяккімі валасамі» [37, с. 92]. Адносіны да жабракоў і багамольцаў у творах беларускай прозы вызначаюцца згодна з Евангеллем ад Матфея: «…калі вы не зрабілі гэтага аднаму з гэтых меншых, то не зрабілі мне» [Мф. 25:45]. Ісус Сірахаў запаведаў: «…не пагарджай падаваць міласціну» [Сір. 7:10]. З часоў Іаана Златавуснага запаведана лічыць міласціну не за растрату, а за набытак, бо праз яе больш атрымліваеш, чым аддаеш: замест хлеба — жыццё вечнае, замест вопраткі — адзенне бессмяротнасці; даеш прытулак пад сваім дахам, а атрымліваеш даброты, нескончоныя ў часе [16, с. 2 162].

Адна з біблейскіх высноў выразна ўвасобілася ў рамане «Вязьмо»: «Які правіцель народа, такія і служачыя пры ім; і які начальнік над горадам, такія і ўсе, хто жыве ў ім» [Сір. 10:2]. «Страшны калектывізатар» сельсавецкага маштабу Пацяроб паказаны годным прадстаўніком «галоўнага калектывізатара» ў ходзе «вялікага пералому». Вобразы многіх актывістаў новай улады пацвярджаюць біблейскую выснову аб тым, што «празмерна гаваркі абрыдне, і таго, хто прысвойвае сабе права гаварыць, узненавідзяць» [Сір. 20:8].

Біблія зазначае: «Шмат высокіх і слаўных, але таямніцы адкрываюцца пакорлівым» [Сір. 3:19]. У Евангеллі ад Матфея гаворыцца: «Шчаслівыя ціхія, бо яны атрымаюць у спадчыну зямлю» [Мф. 5:5]. Гэтая запаведзь у пэўнай ступені адпавядае характару беларуса. «Узгадаем, напрыклад, Васіля Дзятла з “Людзей на балоце” Івана Мележа: “Не ведаю, як хто, а я ад зямлі не адмаўляюся!” Але той персанаж… марыць толькі “аб сваёй спадчыне”, зусім не ўлічваючы, што “Бог — уладар усёй зямлі” [Пс. 46:8] і што спадчына ёсць узнагародай за служэнне Яго славе. Таму Васіль, як тыповы беларус, не атрымлівае шчасця, бо на першае месца ставіць не славу Божую, не шчасце бліжняга — Ганны, але той самы кавалак зямлі, што “ля цагельні”. Большасць беларусаў дбае аб прыбытку матэрыяльным, мяркуючы прыблізна так: “Галоўнае рукі і здароўе, ды ўсё пабудую сам”. Гэта вялікая загана нашага сучасніка, які прыпадабняецца да “будаўнікоў, што адкінулі камень, які

зрабіўся каменем кутнім” [Пс. 117:22]» [38, с. 47]. Пераканаўчасці гэтым высновам надае і той факт, што ў Пісанні аддаецца перавага не земляробу Каіну, а пастуху Авелю.

Чалавек, набліжаны да зямлі, больш самастойна і поўна можа ажыццяўляць мэту збавення. Таму першыя хрысціяне ў большасці сваёй былі сялянамі, адкуль і паходзіць сэнс хрысціянін-селянін. У гэтым сэнсе натхнёная прага неба вызначае і культурна-экалагічныя адносіны да Зямлі, утвараючы зваротную лагічную сувязь: бліжэй да Зямлі — бліжэй і да Неба. «Хрысціянін-селянін, як бы яму ні было цяжка, у гэтых натуральных абставінах заўжды застаецца гаспадаром свайго стану… Стварэнне чалавека Богам уключала ў свой духоўны і фізічны змест намер уладарства, перадусім уладарства зямлёй» [38, с. 222]. Аб гэтым гаворыць Кніга Быцця: «І блаславіў іх Бог, і сказаў ім Бог: пладзіцеся ды множцеся, ды напаўняйце зямлю, ды валадарце над усёю зямлёю» [Быц. 1:28]. У шэрагу твораў беларускай прозы вёска выступае для герояў як «зямля абяцаная», бяспечная першасная тэрыторыя. Лёс вясковых герояў-беларусаў спраўджвае запаведзь «Не цурайся цяжкой працы і земляробства, заснаванага ад Усявышняга» [Сір. 7:15].

Як ужо адзначалася, назву аднаго з вершаў У. Караткевіча склала сцвярджэнне «На Беларусі Бог жыве». На чым жа заснавана такая неаспрэчная ўпэўненасць пісьменніка? Яна, насамрэч, мае пад сабой навуковы грунт. Некранутая прырода Беларусі з’явілася вядучым фактарам узнікнення адметнага тыпу культуры ўзаемадзеяння беларусаў з навакольным светам. Яна сфарміравала ў большай ступені сузіральна-прыстасавальныя, а не рацыянальна-дзейнасныя алгарытмы іх паводзін. Беларус хутчэй абагаўляў прыроду, чым імкнуўся пакарыць і пераўтварыць яе, а гэта жыццёвая стратэгія палягае ва ўсведамленні таго, што зямля належыць Богу, чалавек жыве на ёй як прыхадзень і вандроўнік, бо павінен пакінуць яе ў дзень смерці.

Аднак у часе гэтай непрацяглай зямной «вандроўкі» «ў земляроба няма кроку, няма ўчынку, няма думкі, якія б належалі не зямлі… Яму да такой ступені немагчыма адарвацца кудынебудзь… з-пад прыгнёту гэтай улады, што калі яму гавораць:

“Чаго ты хочаш, астрогу ці бізуноў?”, то ён заўжды палічыць за лепшае пакаранне бізунамі, аддасць перавагу фізічным пакутам, каб толькі зараз жа быць вольным, бо гаспадар яго — зямля — не чакае. Трэба касіць — сена патрэбна для скаціны, скаціна патрэбна для зямлі. …гаспадыня-зямля патрабуе працы, не чакае. …Якое шчасце не выдумляць сабе жыцця, не вышукваць інтарэсаў і адчуванняў, калі яны самі прыходзяць да цябе штодня, як толькі адкрыеш вочы! Дождж на дварэ — павінен сядзець дома, сонца — павінен ісці касіць, жаць і г. д. Ні за што не адказваючы, нічога сам не прыдумляючы, чалавек жыве толькі слухаючыся, і гэтае штохвіліннае паслушэнства, ператворанае ў штохвілінную працу, і ўтварае жыццё, якое… мае вынік менавіта ў самім сабе» [4]. Гэтыя словы адрасаваліся Г. Успенскім рускім сялянам, аднак немагчыма не пагадзіцца з высновамі этнографа С. Максімава, зробленымі ім у XIX стагоддзі: «Беларусы — пераважна земляробы і выключныя аратыя, даўно ўжо прамовіўшыя запаветнае правіла “паміраць збіраешся, а жыта сей”. На тых землях, з якіх велікарусы ўжо збеглі ў адыходныя промыслы, гэтыя ўгрунтоўваюцца ў надзеі на існаванне з упартасцю, настойлівасцю і сталасцю» [39, с. 455].

Кутнім каменем у будынку існавання герояў беларускай прозы, «шэрых», «палявых» людзей з’яўляецца праца. У Старым Запавеце слова «труд» азначае цяжкую працу як вынік трагічнага разрыву чалавека з Богам, а ў шырокім сэнсе пакуты, цярпенні [Ек. 1:3]. Такі ж сэнс мае гэтае слова ў рускай мове. У беларусаў паняцце працы размежавана з паняццем пакуты, з чаго вынікае: для іх яна не толькі праклён, а і ўзнагарода.

У прадмове да грэчаскага перакладу «Кнігі Прамудрасці Ісуса, сына Сірахава», гаворыцца: «…чытайце гэтую кнігу прыхільна і ўважліва і будзьце паблажлівыя да таго, што... не толькі гэтая кніга, але нават Закон, Прарокі і астатнія кнігі маюць немалую розніцу ў сэнсе, калі чытаць іх у арыгінале». Некаторая супярэчлівасць у характарыстыках чалавека, што выявілася ў нашай працы, можа быць часткова вытлумачана гэтай акалічнасцю. Паколькі Божая кніга пісалася людзьмі, гэта кніга чалавека, якая абуджае несканчоныя ўяўленні, эмацыянальныя

водгукі, паралелі, асацыяцыі. Універсальнасць яе ў тым, што немагчыма вылучыць які-небудзь маральны прынцып, які б не ўзыходзіў па змесце і/ці форме да Бібліі. У ёй змяшчаецца мараль грамадскіх, гандлёвых, полавых, сямейных і многіх іншых адносін, у якія ўцягнены людзі, а значыць і літаратурныя героі. Гуманістычная пазіцыя аўтараў прааналізаваных намі твораў выяўляецца ў якасці створаных імі мастацкіх характараў, у канцэпцыі якіх не складана знайсці адбітак прынамсі дзвюх пазіцый Святога Пісання: Бог любіць чалавека як сваё тварэнне: «не стварыў бы тое, што ненавідзеў» [Прам. 11:25], але разам з тым ён «… знаў усіх, і не меў патрэбы, каб хто засведчыў пра чалавека; бо сам ведаў, што ў чалавеку» [Ін. 2:24-25]. Гуманізм аўтарскай пазіцыі майстроў беларускай прозы праяўляецца і ў тых выпадках, калі ў канцэпцыі асобы таго ці іншага героя ўвасабляецца перакананне, што грэшнік, які пакаяўся, даражэйшы за праведніка. Цяжка ўратаваць сваю душу без пакаяння. Да ўсведамлення гэтага ўзводзіць, напрыклад, свайго героя Савосту Заблоцкага Л. Калюга. З Клемкам Язучком «добра схаўрусавалі яны. Кінулі Хлюпск дый з’ехалі ўдваіх недзе ў свет» і, паводле выразу Л. Калюгі, «круцілі светам». Але Савосту абрыдла такое жыццё. «Туга апанавала яго. Усяму свайму мінуламу ліхі вораг зрабіўся ён. Захацелася Заблоччыку ўсё нанава пачаць. Новым у Баркаўцы з’явіцца чалавекам. Прыгадалася мяккая, падаўкая зямля пад нагамі ў аратага. Нажадаў Савоста расстарацца сабе на цэлы век такое долі» [20, с. 279], бо найвялікшы грэх — пражыць не сваё жыццё, а тым больш змарнаваць яго.

Вывады

Аналіз тэкстаў Святога Пісання як прэцэдэнтнага феномена, а таксама навуковых і мастацкіх тэкстаў дае падставы для наступных высноў. Даследаванне праблематыкі асобы ў мастацкай літаратуры цяжка ўявіць па-за біблейскім кантэкстам з шэрагу істотных прычын. Рэлігійныя ідэі, якія ўтрымліваюцца ў старазапаветных паданнях, узыходзяць да біблейскіх легенд з Новага Запавету ці рэпрэзентуюць міфалогію хрысціянскай рэлігіі ў прытчавых тэкстах, — гэта не толькі ідэі пэўнай нацыі, а перш за ўсё ідэі

самой чалавечай істоты. Таму яны стасуюцца з лёсам чалавека ўсіх часоў. Біблія — невычэрпная крыніца пачуццяў, ідэй, выразаў і вобразаў, кніга чалавека, якая абуджае ўяўленне, выклікае магутны эмацыянальны водгук, абумоўлівае багатыя асацыяцыі і разнастайныя паралелі. Іх правядзенне ў розных напрамках дае ўдзячны матэрыял для ўдакладнення мастацкай канцэпцыі асобы. Кіруючыся тым, што язычніцкія рэлігіі — адкрыццё Бога ў прыродзе, а хрысціянская — у гістарычным лёсе народа, мы ставім праблематыку асобы літаратурнага героя ў кантэкст хрысціянска-гуманістычных каштоўнасцей і выяўляем у рацыянальна і эстэтычна арганізаваным кантэксце біблейскую ідэю сувязі часоў і пакаленняў.

Адным з найвялікшых адкрыццяў Бібліі з’яўляецца адкрыццё гісторыі як асэнсаванага і мэтаскіраванага працэсу да сусветнага запанавання ісціны і справядлівасці. Аднак проза «эпохі рубяжа» адлюстравала даволі авантурнае памкненне пэўных сіл тагачаснага грамадства да «поўнага трыумфу» сацыяльнай справядлівасці, у выніку чаго яно набыло рысы «перакуленага свету», ва ўмовах якога спрадвечныя маральныя імператывы падпадалі перагляду. Іх дэфіцыт у жыцці актывізаваў мастацкую рэпрэзентацыю ў літаратурных творах. Універсальнасць Бібліі ў тым, што ў ёй змяшчаецца мараль самых розных адносін, у якія ўцягнены людзі, а значыць і літаратурныя героі. Кніга Кніг найпаўней адлюстроўвае свет і чалавека ў іх самых розных станах і праявах, змяшчае ў сабе правілы жыцця і правілы веры.

Бадай, кожная з біблейскіх фраз выступае не простай сумай паасобных слоў. За межамі дакладнага, фармальнага сэнсу прэцэдэнтных фраз Пісання існуе яшчэ і сімвалічны. Прытчавая мудрасць Бібліі ўтрымлівае пазіцыі, што з вялікай доляй адпаведнасці могуць быць спраецыраваны на плоскасць беларускага нацыянальнага характару, дамінанты якога набываюць у літаратурным творы разнастайныя мастацкія формы. Так, метафара «думаць сэрцам» сімвалізуе адметную здольнасць чалавека, якая абумоўлівае негатыўнае, нават трагічнае стаўленне многіх герояў да часоў сацыяльнай дэструкцыі.

Героі беларускай літаратуры пры ўсёй сваёй знешняй несамавітасці ўвасабляюць боскі намер уладарства зямлёй. Нездарма вёска часта выступае для іх як «зямля абяцаная», бяспечная першасная тэрыторыя (раман М. Зарэцкага «Сцежкі-дарожкі» і іншыя творы). Гэты матыў узмацняецца ў перыяд «вялікай бяздомнасці». Земляробства, заснаванае ад Усявышняга, мае на ўвазе цяжкую працу, паняцце якой, аднак, у беларускай мове размежавана з паняццем пакуты. Універсальнай ментальнай характарыстыкай, асабліва адпаведнай на гэтым этапе, выступае ўласцівы асобе беларуса «адвечны гераізм цярпення». Для герояў-земляробаў надзвычай арганічным з’яўляецца ўсведамленне таго, што чалавек павінен не пасіўна чакаць боскага суду, а працаваць, памнажаючы дары, дадзеныя яму Богам, у тым ліку допускаючы некаторую рызыку ў гаспадарчых і грашовых справах.

З пункту погляду біблейскага канону беларус, які не развітаўся з паганскімі звычкамі, не вылучаецца дасканаласцю як «рэлігійны чалавек». Ён у большай ступені «чалавек веку», які «пакарыўся марнасці», чым «чалавек свету». Аднак Біблія займае адносна такіх асоб талерантную пазіцыю.

Надзвычай усцешна было знайсці сярод прэцэдэнтных выразаў адэкватны духоўна-псіхалагічнаму стану, «закадзіраванаму» ў творах беларускіх пісьменнікаў і філосафаў пад назвай «дзве душы».

Пазітыўныя адносіны да жабракоў і багамольцаў у творах беларускай прозы па вялікім рахунку вызначаюцца згодна з Пісаннем; у мастацкім слове таксама замацавана біблейская традыцыя клапаціцца, як пра роўных, пра ўсіх жывых істот.

У цэлым нацыянальная проза сведчыць, што спрадвечнымі традыцыямі беларусы кіраваліся і ў сямейным жыцці, не сумняваючыся ў іх разумнасці. Гэта датычыць перш за ўсё захавання мудрага вопыту папярэднікаў, імкнення даастатку вычарпаць свае духоўныя і фізічныя магчымасці, «не замяняючы сябе нікім», а ў фінале зямнога шляху перадаць нашчадкам свой духоўны і матэрыяльны набытак. У мастацкай прасторы беларускай прозы адлюстравалася думка аб вартасці жаночага, «інтуітыўнага» розуму ў вырашэнні кардынальных пытанняў, напрыклад такіх, якім у прозе аналізуемага намі перыяду выступае ўтварэнне калгасаў.

Асновай сямейных і грамадскіх спраў з’яўляецца чалавечая згода. Годнасць чалавека непарыўная з годнасцю «бацькі яго» і ўсяго роду. Ворагамі ж чалавеку «хатнія яго» маглі зрабіцца, замінаючы на шляху да адукацыі, прагі спазнання духоўных каштоўнасцей, якая ў сялянскім асяроддзі часта разглядалася як «панскасць» з усімі вынікамі адносін да яе.

Аналіз прозы «эпохі рубяжа» выяўляе, што ў рэлігійнай і свецкай свядомасці ісціна па сваёй сутнасці адрозніваецца як вынік, а не як працэс, якому ў кожным выпадку ўласцівы максімальныя духоўныя намаганні.

Многім пісьменнікам (З. Бядулю, М. Гарэцкаму, М. Зарэцкаму, Л. Калюгу, Я. Коласу і іншым) уласціва інтэрыярызацыя біблейскай думкі аб тым, што чалавек вырастае ў асобу толькі праз усведамленне сваёй самоты як унікальнасці. Гэта пазіцыя сцвярджаецца пры дапамозе разнастайных мастацкіх сродкаў. Разам з тым адзінота разглядаецца як умова адчуць тугу па роўнай сабе, але інакшай чалавечай асобе.

Разнастайнасць зрэзаў і сэнсаў адлюстраваных у Бібліі з’яў, рэчаў, падзей дазваляе ўдакладніць мастацкую канцэпцыю асобных вобразаў і асобы ў цэлым. Гэта асабліва датычыць «лесвіцы Іакава» і «містычнага млына» як сімвалаў маральнага ўдасканалення чалавека і грамадства.

Гуманізм лепшых твораў беларускай прозы заключаецца, сярод іншага, у пратэсце супраць гвалту над чалавечай свядомасцю, нівеліроўкі асобы, у сцвярджэнні людскога аб’яднання на аснове духоўнасці і творчасці. Праз прэцэдэнтныя сітуацыі Біблія гаворыць пра розныя, альтэрнатыўныя валявым, шляхі людскога яднання, якія праецыруюцца ў мастацкай прозе. Біблейскія тэксты пераконваюць у тым, што асуджэнню багацця нельга надаваць абсалютнага сэнсу, і гэта адбілася ў творах паслярэвалюцыйнага часу насуперак пануючым грамадскім тэндэнцыям.

Шэраг біблейскіх эпізодаў утрымлівае асноватворныя стратэгіі міжасабовай камунікацыі, якая ўтварае значны сэнсава-эстэтычны пласт і ў прозе першай трэці XX стагоддзя. Гэта найперш датычыць уліку асаблівасцей душэўнага

складу суразмоўніка, каб слова магло ўздзейнічаць на яго дабратворна. Менавіта якасць маўленчых паводзін выступае адметным асабовым маркёрам многіх актывістаў новай улады.

Важнай характарыстыкай шэрагу літаратурных герояў выступае імкненне падарожнічаць, якое ўхвальна ацэньвае Біблія.

Аднак уплыў Кнігі Кніг відавочны не толькі ў семантыцы твораў: яе ідэямі і вобразамі абумоўлены асаблівасці іх мастацкай формы. Біблія з'яўляецца вытокам стылю, які кожная літаратура творча адаптавала да канкрэтных нацыянальна-гістарычных патрэб.

Эстэтычную каштоўнасць Бібліі ў кантэксце нашага даследавання мы бачым найперш у тым, што ў ёй прадстаўлена цэлая галерэя людскіх тыпаў — як паводле іх сацыяльных характарыстык, так і духоўных прыярытэтаў і псіхалагічных дамінант (людзей «…някніжных і простых», багатых і жабракоў, «сквапных» і «нядобразычлівых», «духоўных» і «душэўных», праведнікаў і грэшнікаў, «совопросников» гэтага веку). Недвухсэнсоўна выказаны адносіны да абібокаў, да тых, хто лжэ і крадзе.

Прыцягвае ўвагу вобраз доктара, які мае ў Бібліі абагульнены духоўны сэнс, а ў літаратуры эпохі войн, рэвалюцый і карэннай сацыяльнай перабудовы сімвалізуе неабходнасць барацьбы супраць захворванняў грамадства. Асоба евангеліста Лукі — урача, паплечніка і паслядоўніка апостала Паўла — дапускае думку пра канцэптуальнае збліжэнне значных у мастацкай прозе першай трэці XX стагоддзя вобразаў урача і летапісца.

Значная ўвага нададзена беларускімі празаікам дзіцячым вобразам, што адпавядае біблейскаму статусу дзіцяці як узору даверу да бога. Аднак канцэпцыя асобных дзіцячых вобразаў абумоўлена спецыфікай антыгуманнай эпохі.

Аналіз мастацкіх тэкстаў выявіў у якасці культурных сімвалаў і канстант прэцэдэнтныя антрапонімы біблейскага паходжання (Сымон, Пётр), у тым ліку так званыя парныя прэцэдэнтныя антрапонімы (Каін і Авель — Шапавалаў-Мятлоў), якія скіроўваюць чытача да пэўнай сітуацыі, суадноснай з тэкстам Бібліі, маюць выразную маральна-этычную накіраванасць, валодаюць станоўчай ці адмоўнай канатацыяй, звязаны з каштоўнасцямі праўды, духоўнай сілы і перамогі, вымагаюць ад чалавека больш пільна і своечасова ўглядзецца ў сваю душу. Некаторыя антрапонімы, за якімі замацавана ўстойлівае значэнне (Андрэй), утойваюць пэўныя тэндэнцыі грамадскіх адносін.

Біблейскі кантэкст таксама паказвае, а мастацкая проза пацвярджае, што надзвычай сэнсоўнай з'явай выступае перайменаванне, пераканцэпціраванне, якое сведчыць пра асаблівае прызначэнне чалавека ці адметную ідэю вобраза літаратурнага героя.

У прозе першай трэці XX стагоддзя актыўна і разнастайна пераасэнсоўваецца сімволіка аб'ектаў і з'яў прыроды (травы, ракі часу, дрэва жыцця і іншых), асвойваюцца ў канкрэтных гістарычных умовах уласна біблейскія вобразы (выспа Патмос). Характарыстыкі веку, у якім гаспадарыць д'ябал, перадаюцца ў мастацкім тэксце прэцэдэнтным вобразам сцюжы. Біблія не адмаўляе таго, што сон можа быць часам наведвання і адкрыцця Божага, а гэта значна паглыбляе матыў, які шырока распаўсюджаны ў прозе першай трэці XX стагоддзя.

Вядучым сродкам абмалёўкі вобраза героя з'яўляецца яго партрэт. Майстэрства партрэтнай характарыстыкі ўзыходзіць да біблейскіх прынцыпаў ацэнкі знешнасці чалавека, які пазнаецца па выглядзе, выразе твару. Асобныя элементы знешнасці, напрыклад, вока, выступаюць як сімвалы і ў Пісанні, і ў мастацкай прозе. Але Біблія засцерагае: якасць аблічча не варта абсалютызаваць, што пацвярджаецца і арыгінальнымі мастацкімі дэталямі ў шэрагу празаічных тэкстаў.

Беларуская проза першай трэці XX стагоддзя пераконвае, што адсутнасць пасіянарнасці ў асобе зусім не закрэслівае яе чалавечай і грамадскай вартасці. Гэтая пазіцыя першапачаткова выразна сфармулявана ў Бібліі.

Беларускія пісьменнікі, кіруючыся ўсведамленнем асабовай і грамадскай значнасці слова і ўяўлення, імкнуліся да гранічнай дакладнасці ў азначэнні падзей, з'яў, суб'ектаў сучаснай ім рэчаіснасці, што ў сваёй асноўнай скіраванасці адпавядае боскай прыродзе слова, калі нават яно знешне пазбаўлена пафасу.

Праблема новага чалавека — гэта для беларускіх аўтараў найперш праблема «адноўленай» у сваіх чалавечых правах і годнасці асобы, што ўзыходзіць да біблейскага пажадання асобе пераўтварацца праз «абнаўленне розуму».

Гуманістычная пазіцыя аўтараў прааналізаваных намі твораў выяўляецца ў якасці створаных імі мастацкіх характараў, у канцэпцыі якіх не цяжка знайсці адбітак дзвюх пазіцый Святога Пісання: Бог любіць чалавека як сваё тварэнне, але разам з тым ведае і пра дваістасць яго істоты. Святое Пісанне папярэджвае, што грамадства, якое адыходзіць ад біблейскіх прынцыпаў, ушчыльную падступае да бездані, што асабліва яскрава пацвярджаецца мастацкім хранатопам прозы «эпохі рубяжа». Кніга Кніг у разнастайнасці мастацкіх алюзій і рэмінісцэнцый пераконвае: асоба — «гэта апошняя апора чалавечнасці ў няўтульным і жорсткім… свеце» [40, с. 47]. Гэтым абумоўлена і своеасаблівая эстэтыка Бібліі, дзе прыгожае непадзельна з высокамаральным і ўзвышаным. Усё сказанае дае падставы зрабіць выснову, што ў беларускай прозе першай трэці XX стагоддзя многія рэлігійныя матывы і вобразы, якія маюць усеагульны характар, набылі канкрэтна-гістарычную і канкрэтна-нацыянальную адметнасць і паўплывалі на адметнасць мастацкай персаналогіі.

Спіс выкарыстаных крыніц

1. *Сініла, Г. В.* Біблія як феномен культуры і літаратуры : у 2 ч. / Г. В. Сініла. — Мн. : Белар. навука, 2003. — Ч. 1 : Духоўны і мастацкі свет Торы : кніга Быцця — 451 с.

2. *Брунэль, П.* Што такое параўнальнае літаратуразнаўства? / П. Брунэль, К. Пішуа, А.-М. Русо ; пер. з фр. А. Дынька, С. Барысевіча ; пад рэд. В. Булгакава. — Мн. : Эўрофорум : Бел. Фонд Сораса, 1996. — 240 с.

3. *Нёманскі, Я.* Творы / Я. Нёманскі. — Мн. : Маст. літ., 1984. — 598 с.

4. *Успенский, Г.* Власть земли [Электронный ресурс] / Г. Успенский. — [Б. м. : б. и.], [19 — —?]. — Режим доступа: http: www // az. lib. ru / u / uspenski_g _i / text_0430 shtml. — Дата доступа: 24.06.2009. — Загл. с экрана.

5. На ўсходзе сонца : творы беларускіх пісьменнікаў пачатку XX ст. / аўт., прадм. і ўклад. У. М. Казбярук. — Мн. : Юнацтва, 1990. — 318 с.

6. *Калюга, Л.* Творы : раман, аповесці, апавяданні, лісты / Л. Калюга ; уклад., прадм. Я. Лецкі ; камент. Н. В. Гаўрош, Т. М. Трыпуцінай. — Мн. : Маст. літ., 1992. — 607 с.

7. *Аверченко, А.* Дюжина ножей в спину революции / А. Аверченко // Юность-альманах. — Л. : Новая лит., 1990. — С. 179—213.

8. *Волошин, М.* Избранное : Стихотворения, воспоминания, переписка / М. Волошин ; сост., подгот. текста, вступ. ст. и коммент. З. Давыдова, В. Купченко. — Минск : Маст. літ., 1993. — 479 с.

9. *Бахтин, М. М.* Проблема характера как формы взаимоотношения героя и автора [Электронный ресурс] / М. М. Бахтин // Автор и герой в эстетической деятельности. — [Б. м. : б. и.], [19 — —?]. — Режим доступа: http://www/infoliolib/ info / philol / bahtin / indexa. html/. — Дата доступа: 02.08.2009. — Загл. с экрана.

10. *Бядуля, З.* Язэп Крушынскі : раман : у 2 кн. — Кн. 1 : Збор твораў : у 4 т. — Мн. : Дзярж. выд-ва БССР ; рэд. маст. літ., 1953. — Т. 3. — С. 167—522.

11. *Юдзянкова, Г. В.* Функцыянаванне прэцэдэнтных антрапонімаў біблейскага паходжання ў мастацкім тэксце / Г. В. Юдзянкова // Нац. мова і нац. культура: аспекты ўзаемадзеяння : зб. навук. арт. / рэдкал. : Д. В. Дзятко (адк. рэд.), П. А. Міхайлаў [і інш.]. — Мн. : БДПУ, 2009. — С. 197—199.

12. *Каленік, І. В.* Онім-алюзія і рэпрэзентацыя вобраза культурнага дзеяча ў беларускім паэтычным маўленні (на матэрыяле паэзіі У. Караткевіча і Р. Барадуліна) / І. В. Каленік // Нац. мова і нац. культура: аспекты ўзаемадзеяння : зб. навук. арт. / рэдкал. : Д. В. Дзятко (адк. рэд.), П. А. Міхайлаў, В. В. Урбан [і інш.]. — Мн. : БДПУ, 2009. — С. 65—67.

13. Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя : у 4 т. / Нац акад. навук Беларусі, Аддз-не гуманіт. навук і мастацтваў, Ін-т літ. імя Я. Купалы. — Мн. : Бел. навука, 1999. — Т. 2. 1921—1941. — 903 с.

14. *Успенский, Л.* Ты и твоё имя. Имя дома твоего / Л. Успенский. — Л. : Дет. лит., 1972. — 576 с.

15. З*арэцкі, М.* Збор твораў : у 4 т. / М. Зарэцкі. — Мн. : Маст. літ., 1991. Т. 3 : Вязьмо : раман ; Сымон Карызна : драм. аповесць. — С. 5—298.

16. Библия : Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета : (в русском переводе с приложениями). — 4-е изд. — Брюссель : Жизнь с Богом, 1989. — 2 535 с.

17. *Осоргин, М. А.* Времена : автобиографическое повествование : романы / М. А. Осоргин ; сост. Н. М. Пирумова ; авт. вступ. ст. А. Л. Афанасьев. — М. : Современник, 1989. — 622 с.

18. К*олас, Я.* Вершы. Паэмы. Апавяданні. Аповесці. Трылогія «На ростанях» / Я. Колас ; прадм. М. Мушынскага. — Мн. : Юнацтва, 1981. — 1 168 с.

19. *Леонов, Л.* Повести и рассказы / Л. Леонов. — Л. : Лениздат, 1986. — 528 с.

20. *Калюга, Л.* Ні госць ні гаспадар : апавяданні і аповесці. — Мн. : Маст. літ., 1974. — 290 с.

21. *Замятин, Е.* Избранное / Е. Замятин. — М. : Правда, 1989. — 462 с.

22. *Чорны, К.* Збор твораў : у 8 т. / К. Чорны. — Мн. : Маст. літ., 1973. — Т. 3 : Раманы. — 544 с.

23. *Бондырева, С. К.* Толерантность (введение в проблему) / С. К. Бондырева, Д. В. Колесов. — М. : Изд-во Моск. соц.-психол. ин-та ; Воронеж : МОДЭК, 2003. — 240 с.

24. *Чуковский, К.* Чехов / К. Чуковский. — М. : Детгиз, 1958. — С. 14-15.

25. *Колас, Я.* Збор твораў : у 14 т. / Я. Колас. — Мн. : Маст. літ., 1973. — Т. 5 : Апавяданні (1918—1956) і «Казкі жыцця». — 640 с.

26. *Шаладонаў, І. М.* Выпрабаванне чалавечнасці : Беларускае апавяданне 20-х гадоў аб рэвалюцыі і грамадзянскай вайне / І. М. Шаладонаў. — Мн. : Белар. навука, 2008. — 175 с.

27. *Цётка.* Выбраныя творы / Цётка ; уклад., прадм. В. Коўтун ; камент. С. Александровіча і В. Коўтун. — Мн. : Белар. кнігазбор, 2001. — 336 с.

28. *Танк, М.* Дарога і хлеб : Лірыка / М. Танк ; прадм. У. Гніламёдава. — Мн. : Юнацтва, 1988. — 111 с.

29. *Чорны, К.* Збор твораў : у 8 т. / К. Чорны. — Мн. : Маст. літ., 1975 — Т. 5 : Раман, дзве аповесці. — 446 с.

30. *Залкинд, А.* Двенадцать половых заповедей революционного пролетариата [Электронный ресурс] / А. Залкинд. — [Б. м. : б. и.]. — Режим доступа: http://www.fictionbook.ru/author/zalkind_aron_borisovich/. — Дата доступа: 24.01.2010. — Загл. с экрана.

31. *Гарэцкі, М.* Дзве душы : аповесць / М. Гарэцкі. — Мн. : Маст. літ., 2006. — 110 с.

32. *Пропп, В. Я.* Проблемы комизма и смеха / В. Я. Пропп. — М. : Лабиринт, 2002. — 192 с.

33. *Андреев, Л.* Рассказы / Л. Андреев. — Волгоград : Ниж.-Волж. кн. изд-во, 1979. — 368 с.

34. *Лынькоў, М.* Над Бугам : апавяданні, аповесці, урыўкі з рамана / М. Лынькоў ; уклад. З. Пазняк. — Мн. : Маст. літ., 2002. — 446 с.

35. *Зарэцкі, М.* Сцежкі-дарожкі : раман / М. Зарэцкі ; прадм. М. Мушынскага. — Мн. : Маст. літ., 1998. — 351 с.

36. *Гадамер, Г. Г.* Язык и понимание / Г. Г. Гадамер // Всемир. философия. XX век / авт.-сост. А. П. Андриевский. — Минск : Харвест, 2004. — С. 313—330.

37. *Чорны, К.* Збор твораў : у 8 т. / К. Чорны. — Мн. : Маст. літ., 1972. — Т. 1 : Апавяданні. 1923—1927 гг. — 554 с.

38. *Маліноўскі, Я.* Парусія: псіхалогія прысутнасці / Я. Маліноўскі. — Баранавічы : Т-ва белар. мовы імя Ф. Скарыны, 2007. — 260 с.

39. Живописная Россия. Отечество наше в его земельном, историческом, племенном, экономическом и бытовом значении: Литовское и Белорусское Полесье / Репринтное воспроизведение издания 1882 г. — Мн. : Бел. энцыкл., 1993. — 490 с.

40. Літаратура пераходнага перыяду: тэарэтычныя асновы гісторыка-літаратурнага працэсу / М. А. Тычына [і інш.] ; навук. рэд. М. А. Тычына. — Мн. : Белар. навука, 2007. — 363 с.

Заключэнне

Усякая мастацкая канцэпцыя, увасобленая ў літаратурным творы, — гэта сістэма поглядаў пісьменніка на тыя ці іншыя падзеі або з’явы. Асноўнымі даследчымі задачамі аўтара манаграфіі выступілі фармальна-змястоўнае азначэнне літаратурных характараў і тыпаў — носьбітаў мастацкай канцэпцыі асобы; іх пэўная ўніфікацыя ў сацыяльных і эстэтычных адносінах; удакладненне некаторых псіхалагічных характарыстык асобы, якія ў пераломныя перыяды здольны ўзбуйняцца да выяўлення эпахальнай свядомасці. У дадзенай працы аналізуюцца ў міжлітаратурным і міждысцыплінарным кантэкстах творы беларускай прозы першай трэці XX стагоддзя, якія паказваюць, як індывідуальны, «эмпірычны» чалавек трансфармуецца ў гістарычны характар і якім чынам у тыповым мастацкім характары сумяшчаюцца рысы індывідуалізаванай асобы і сацыяльнага тыпа.

«Эпоха рубяжа» паўстае тым перыядам, дзе найбольш яскрава выяўляюцца базавыя каштоўнасці герояў М. Гарэцкага, К. Чорнага, Я. Коласа. М. Зарэцкага, Л. Калюгі і шэрагу іншых беларускіх празаікаў, якія стаяць ля вытокаў айчыннай класікі. Асноватворнай мадэллю розных тыпаў асобы з’яўляецца нацыянальны характар. Аналіз твораў паказаў, што менавіта яго генеральнымі дамінантамі, у спалучэнні з індывідуальнымі асабовымі рысамі, абумоўлена ўстойлівасць герояў-беларусаў у неспрыяльных сацыяльна-палітычных варунках, на якія была надзвычай багатая першая трэць XX стагоддзя. Жыццёвую стратэгію асобы вызначаў «гераізм цярпення», а таксама экзістэнцыйны прынцып «трэба жыць» і «трэба варушыцца».

Непарушная каштоўнасць «палявых», «шэрых», «малых» герояў беларускай прозы — гэта праца. Яна дае спосаб не толькі «мець», але і «быць» — жыць паўнакроўным, годным і сумленным жыццём. Таму ў прозе дадзенага перыяду замацавалася адмоўнае стаўленне да гультаёў і абібокаў, махляроў і злодзеяў. Пры гэтым пісьменнікам не ўласціва завастрэнне ў асобе нейкай адной рысы, тым больш адмоўнай. Вызначальнай якасцю большасці вобразаў-характараў выступае іх амбівалентнасць, што надае ім жыццёвую пераканаўчасць і дынамізм.

Герой беларускай прозы — гэта чалавек, пазбаўлены агрэсіўнасці, прывязаны да сваёй «першаснай тэрыторыі». Сярод герояў прааналізаваных намі твораў няма «людзей вайны». Уражвае міралюбнасць герояў, нават калі яны апрануты ў шынялі. Вораг часта выклікае ў «шэрага» героя цікавасць як

прадстаўнік іншай культуры. Тым больш маральны зрух у асобе робіць чалавеказабойства. Аднак складанасць гістарычнага кантэксту вымушае іх выступаць у ролі эмігрантаў, бежанцаў, дэзерціраў, што часта з'яўляецца вытокам жыццёвай трагедыі ці дэфармацыі асобы.

Найбольш выразны базавы алгарытм дзейнасці героя-беларуса ў перыяды паміж войнамі і рэвалюцыямі — «пачынаць спачатку», да чаго ён мае заўсёдную маральна-псіхалагічную гатоўнасць, якую можна ацаніць як звыклую цягавітасць продкаў, замацаваную ў генетычнай памяці асобы.

Характэрнай рысай асобы выступае ўкаранёнасць свядомасці, чым абумоўлена крытычнае стаўленне да сацыяльных утопій, недавер да перамен. Пісьменнікі паказваюць, што ад улады грамадзяне чакаюць разумення і канкрэтных дзеянняў па вырашэнні балючых надзённых праблем. Сярод разгледжаных у манаграфіі мастацкіх тыпаў няшмат актывістаў, функцыянераў новай улады. Але нават і сярод іх ёсць тыя вобразы, якія яскрава сведчаць, што да ролі выканаўцы таксама можна ставіцца творча, а гэта пацвярджае статус творчасці як адной з важнейшых умоў асабовага быцця беларусаў. Творы беларускіх празаікаў прасякнуты верай у вялікія магчымасці «людзей ствральнага складу», нават калі паводле свайго грамадскага маштабу гэта людзі «малыя».

На ўсім працягу эпічнага дзеяння героі беларускай прозы ўступаюць у разнастайныя, пераважна талерантныя зносіны са светам, аднак здольны парушаць межы, за якімі талерантнасць перастае быць станоўчай якасцю. Такі ж дыялектычны характар мае праяўляемая асобай памяркоўнасць, якая вельмі часта мяжуе з абыякавасцю і сацыяльнай апатыяй. З іншага боку, мастацкі набытак беларускай прозы «эпохі рубяжа» пераконвае ў тым, што «рэфрэн гаспадара» з'яўляецца грунтоўнай супрацьвагай інталерантнасці ў яе розных праявах. Адметнымі моўна-выяўленчымі сродкамі пісьменнікі сцвярджаюць такі спосаб адносін беларусаў да свету, як «хараство ў працы», якое забяспечвае ўстойлівасць побыту і быцця і грунтуецца «на трох кітах»: трываласць, зручнасць, прыгажосць.

Працэс тыпалогіі «літаратурных асоб» і яго вынікі, прадстаўленыя ў манаграфіі, характарызуюць беларускіх аўтараў як стваральнікаў нацыянальнай мастацкай персаналогіі.

Літаратурныя героі пераходных эпох звычайна шырока прадстаўлены як сацыяльна вызначаныя ролі (земляроб, рамеснік, парабак, настаўнік, салдат, матрос). Нягледзячы на іх даволі абмежаваную колькасць, мнагазначнасць мастацкай формы (сімволікі, метафорыкі) забяспечвае навізну і шматграннасць, «стэрэаскапічнасць» паказу чалавека, яго «цякучасць» (Л. Талстой). Як паўнакроўныя мастацкія характары паўстаюць у прозе Л. Калюгі, К. Крапівы, Я. Нёманскага, К. Чорнага людзі «ў сярэднім пер'і». З. Бядуля, К. Чорны, Л. Калюга, К. Крапіва выявілі ўвагу да «ўтрапёных» людзей, кола якіх інтэнсіўна пашырана за кошт летуценнікаў, «думаннікаў». Іх шмат сярод мастацкіх характараў, створаных Я. Коласам і М. Гарэцкім. Мастацкі тып асобы, арыентаванай на каштоўнасці красы, вызначаны ў апавяданнях М. Багдановіча і М. Гарэцкага. Характары пазнавальнага тыпу знайшлі

канцэнтраванае ўвасабленне ў вобразах настаўніка, вучонага, летапісца. У прозе К. Чорнага з вобразам летапісца збліжаецца, увасабляючы «нацыянальнае нязменнае» беларусаў, вобраз краўца, які «хадзіў па людзях».

У мастацкай прасторы прозы першай трэці XX стагоддзя невыпадковая прысутнасць вобраза доктара (К. Чорны), ардынатара (Л. Калюга). Якасць беларуса як «рэлігійнага» чалавека яскрава выяўлена Я. Коласам, М. Гарэцкім, У. Галубком. Складанай сацыяльнай і адметнай эстэтычнай з'явай выступае ў прозе П. Галавача, М. Зарэцкага, Я. Нёманскага, К. Крапівы мастацкі тып дэзерціра. Іпастасі выгнанніцтва ўвасабляюць такія мастацкія характары і тыпы, як бежанец, эмігрант («амерыканец»). У 20-я і 30-я гады актывізаваўся вобраз партыйца, «актывіста», «чалавека паперы». У новых умовах, але ў нязменнай маральнай сутнасці ўзнаўляецца вобраз чыноўніка, уласцівы дакастрычніцкай рэчаіснасці (У. Галубок, Я. Колас). У шэрагу твораў (М. Гарэцкі, Я. Колас, К. Чорны) прэзентуецца і характарызуецца пазітыўнымі канатацыямі вобраз каморніка. Адметным пафасам — ад рамантычнага да камічнага, а з другой паловы 20-х трагічнага — прасякнуты ў творах Я. Коласа, А. Мрыя, Л. Калюгі вобразы прадстаўнікоў «сацыяльна неаформленых прафесій»: філосафаў-самавукаў, пісьменнікаў і паэтаў. У творах А. Бабарэкі, Б. Мікуліча, Л. Калюгі, М. Лынькова, К. Чорнага матыў музыкі і звязаныя з ім вобразы-характары, узыходзячы да архетыпавых уяўленняў, адлюстроўваюць розныя бакі быцця чалавека, яго дзейнасці, светаразумення і ацэнкі рэчаіснасці.

Гераізм беларуса — гэта найперш уменне чакаць, цярпець, не губляючы надзей на лепшае. Аднак асаблівасцямі пераходнай эпохі абумоўлена і пісьменніцкая ўвага да пасіянарных асоб. Уласцівы ім энергетычны «лішак» выяўляюць героі М. Гарэцкага, А. Мрыя, З. Бядулі. Пры неадназначным аўтарскім стаўленні да пасіянарыяў створаныя імі характары ўсё ж сведчаць, што прымітыўнага чалавека нельга прымусіць пераадольваць цяжкасці. Бурлівы час нарадзіў мастацкі тып бунтара — спачатку летуценніка без выразнага «сацыяльнага праекта», а пазней селяніна, які пратэстуе стыхійна (З. Бядуля, Я. Колас). Рамантычныя ідэалы свабоды і справядлівасці адбіліся ў мастацкіх характарах, створаных Цёткай, Ядвігіным Ш., Я. Нёманскім.

Сацыяльная і эстэтычная значнасць вобраза рамесніка, «чалавека-штукара», вынікае з досыць актыўнай прадстаўленасці гэтага мастацкага характару ў творах З. Бядулі, Л. Калюгі, М. Зарэцкага. Беларуская проза першай трэці XX стагоддзя годна развівае і арыгінальна прад'яўляе традыцыйную для беларускага фальклору і літаратуры XIX стагоддзя канцэпцыю творчай асобы. Цікавасць да хуткасцей і тэхнічных дасягненняў, натуральная для «эпохі рубяжа», абумовіла прысутнасць такіх мастацкіх характараў і тыпаў, як будачнік, стрэлачнік, машыніст (К. Чорны, М. Лынькоў), а вобразы чыгункі і сумежныя з імі служаць выяўленню як дынамікі літаратурнага характару, так і адметнай антрапалагічнай якасці чалавека — імкненне да новага. Аднак у некаторых творах (М. Зарэцкі, Ц. Гартны) сюжэтна праводзіцца думка пра тое, што машынападобная культура — пагроза жывой чалавечай асобе. У вобразах герояў З. Бядулі

і, часткова, М. Гарэцкага, А. Мрыя можна вылучыць рысы «дзялка» з моцна выяўленым разважлівым бокам. Асобныя героі К. Чорнага маюць пэўны комплекс характарыстык, уласцівых уладарнаму тыпу.

Аблічча зла, якое імкнецца да абсалюту, увасабляюць у беларускай прозе першай трэці XX стагоддзя такія літаратурныя характары і тыпы, як «слізкі чалавек», правакатар; стражнік, турэмшчык, кантрабандыст. Зварот З. Бядулі, К. Крапівы, Л. Калюгі да вобразаў злодзея, махляра сведчыць не пра жаданне беларускіх празаікаў узвесці іманентныя ім рысы ў статус маркёраў нацыянальнага характару, а пра актыўнасць камічнага ў арсенале аўтарскіх сродкаў абмалёўкі характараў. А за знешняй бяскрыўднасцю і бязладнасцю ці, наадварот, утрапёнасцю герояў М. Лынькова, Л. Калюгі і іншых празаікаў бачыцца пагрозлівае аблічча «жалезнага» чалавека, здольнага стаць як ахвярай, так і катам у часы грандыёзнай сацыяльнай дэструкцыі. Найбольш абагульнена «звярынае» выяўляецца ў сімвалічным вобразе ваўка. Прызнаючы ролю эстэтычных з'яў у працэсе супрацьстаяння злу і барацьбе з ім, беларускія пісьменнікі ажыццяўлялі ў новых гістарычных умовах трансфармацыю традыцыйнага вобраза звера і сумежных з ім вобразаў і матываў.

Супраціўленне ніверліроўцы асобы ў час нябачных раней пераўтварэнняў відаць з канцэпцыі «адноўленага» чалавека як мастацкага паказчыка прыхільнасці герояў да эвалюцыйнага шляху развіцця грамадства. Пошукі асобай адказаў на вострыя выклікі сучаснасці і/ці спрадвечныя пытанні быцця адбываюцца таксама ў рамках менамеатычнай часава-прасторавай мадэлі і звязаным з ёй вобразам-тыпам вандроўніка.

Асаблівасці мастацкага развіцця ў пераходныя эпохі абумоўліваюць наватарскія формы адлюстравання чалавека як асобы. У кантэксце нашага даследавання гэта «пустадомкі», «даматуры», герой, «у якога не было мінулага», «няпросты чалавек», «капераціўскі сабака» і некаторыя іншыя характары і тыпы.

Вызначаецца мастацкай адметнасцю створаны беларускімі празаікамі «культ жанчыны». У аснову большасці вобразаў пакладзены комплекс «разумнай дачкі» як сведчанне таго, што «інтуітыўны розум» не менш важны для спасціжэння ісціны, чым лагічна-рацыянальныя веды. Разам з тым усё больш значнае месца пачынае займаць адказная работніца ці жанчына-камуністка, якая вылучаецца сваёй працаздольнасцю, імкненнем да адукацыі (К. Чорны, К. Крапіва). Аднак прадстаўлены і загадкавыя, складаныя жаночыя характары, нетыповыя для літаратуры сацыялістычнага рэалізму (М. Зарэцкі, Я. Нёманскі). Беларускія празаікі таксама папярэджваюць аб маральных стратах, якія грамадства нясе тады, калі клопат пра нашчадкаў перастае вызначаць сэнс жыцця жанчыны (М. Лынькоў, М. Зарэцкі).

У беларускай літаратуры даследуемага намі перыяду ў асноўным прысутнічаюць вылучаныя ў рускай прозе тыпы дзіцячых вобразаў: фантазёры, чытачы, «дзелавыя людзі», юныя закаханыя, адзінокія дзеці, гарэзы. Аднак прыярытэты размеркаваны інакш. Асноўнае месца займаюць вобразы адзінокіх дзяцей. Пісьменнікі дапускаюць паказ дзяцінства ў камічным ключы, аднак гэта не перашкаджае ім бачыць трагедыі сіроцтва

і парабкоўства. «Канструктыўны» тып адзіноты ўвасабляюць таленавітыя і адораныя дзеці. Нацыянальную спецыфіку мае і тып дзіцяці-чытача, які часта рэалізуецца не дзякуючы, а насуперак сацыяльным умовам і/ці сямейным абставінам. Нельга назваць распаўсюджанымі ў беларускай «сялянскай» прозе вобразы закаханых падлеткаў. Юныя «дзелавыя людзі» ў паказе беларускіх празаікаў — гэта хутчэй людзі актыўныя і клапатлівыя.

У беларускай прозе першай трэці XX стагоддзя набылі канкрэтна-гістарычную і канкрэтна-нацыянальную адметнасць многія рэлігійныя матывы і вобразы, якія маюць усеагульны характар. Яны значна паўплывалі на адметнасць мастацкай персаналогіі. Разнастайнасць зрэзаў і сэнсаў адлюстраваных у Бібліі з'яў, рэчаў, падзей дазваляе ўдакладніць мастацкую канцэпцыю асобных вобразаў і асобы ў цэлым.

Бачанне свету і чалавека ў беларускай прозе «эпохі рубяжа» замацавана выразнымі мастацкімі сродкамі. Практычна ўсе элементы мастацкай сістэмы — літаратурны герой, мастацкая дэталь (як празаічная, так і асацыятыўная), матыў, лейтматыў, пейзаж, метафара, загаловак, антрапонім — выкарыстоўваюцца як сімвалы, значэнні якіх пераважна захоўваюць асноўны сэнсавы пасыл, аднак могуць спалучацца з асацыятыўнымі аўтарскімі інтэрпрэтацыямі, інтуіцыяй і ўяўленнем, дазваляючы дасягнуць больш глыбокага разумення мастацкай канцэпцыі жыцця і чалавека, характэрнай для мастацтва пераходнай культурнай эпохі, чым і з'яўляецца першая трэць XX стагоддзя.

Тыпалагічны падыход да даследавання мастацкай канцэпцыі асобы ў прозе беларускіх пісьменнікаў дазволіў, з аднаго боку, выявіць яе агульначалавечы абрыс, а з другога — паказаць тую яе адметнасць, якая аб'ектыўна абумоўлена ўстойлівымі фактарамі нацыянальнага быцця беларусаў, а суб'ектыўна — унікальнасцю творчай асобы кожнага з празаікаў, чые творы служаць грамадзянскай мэце самаідэнтыфікацыі многіх пакаленняў чытачоў.

Рэзюмэ

У манаграфіі «Герой. Асоба. Характар: мастацкая персаналогія ў беларускай прозе першай трэці XX стагоддзя» прадстаўлены вынікі аўтарскага аналізу мастацкай канцэпцыі асобы, тыпалогіі і паэтыкі характараў у эстэтыка-філасофскім аспекце з улікам гісторыка-культурных і нацыянальных асаблівасцей пераходнага перыяду, якія асабліва рэльефна выступаюць у творах Ядвігіна Ш., Цёткі, З. Бядулі, Я. Брайцава, У. Галубка, Я. Коласа, К. Чорнага, М. Гарэцкага, М. Лынькова, К. Крапівы, А. Мрыя, М. Зарэцкага, Л. Калюгі, Я. Нёманскага, П. Галавача і шэрагу іншых пісьменнікаў. Адна з асноўных пазіцый мастацкай канцэпцыі чалавека — увасоблены ў літаратурных характарах «гераізм цярпення», які, разам з каштоўнаснымі адносінамі да працы, забяспечвае ўстойлівасць асобы нават ва ўмовах перманентных сацыяльна-палітычных катаклізмаў. Гэтым тлумачыцца стварэнне багатай галерэі мастацкіх характараў, у якіх увасоблена стваральная сутнасць «маленькага чалавека». З адметнасці геапалітычных рэалій вынікаюць і такія анталагічныя ўстаноўкі герояў, як арыентацыя на надзённыя патрэбы, дваістыя адносіны да вайны: з аднаго боку, натуральнае нежаданне яе, з другога — фатальнае прыманне гэтага выпрабавання.

Асноўная ўвага ў манаграфіі нададзена мастацкім характарам і тыпам, якія паказаны ў аптымальны момант раскрыцця, гэта значыць у адзінстве рыс, што актуалізуюць «нацыянальнае нязменнае» ў формах, запатрабаваных пераходнай сацыякультурнай эпохай. Разам з тым вылучаны арыгінальныя, наватарскія падыходы беларускіх празаікаў да адлюстравання чалавека як асобы. Абумоўленая гэтым мастацкая вартасць паказу найбольш адметных рыс беларускай ментальнасці ў структуры літаратурных характараў узнімае іх да ўзроўню сусветнай эстэтыка-філасофскай думкі. Аўтар манаграфіі актыўна ўключае ў міждысцыплінарны кантэкст даследавання навуковую характаралогію, распрацаваную псіхолагам А. Лазурскім, які ў рашэнні задач тыпалогіі кіраваўся стратэгіяй выяўлення найбольш абагульненых тыпаў характараў і вылучаў у якасці іх эталонаў вобразы герояў рускай класічнай літаратуры.

«Эпоха рубяжа» спрыяла з'яўленню новых антрапалагічных, сацыяльных і мастацкіх тыпаў — эмігранта, бежанца, дэзерціра і іншых. Яны нясуць адбітак дэфармацыі ці трагедыі асобы, якой уласціва ўкаранёнасць свядомасці. Гэтая рыса вызначае таксама асаблівасці літаратурнага героя-беларуса як «рэлігійнага» чалавека. Арыгінальная ў прозе першай трэці XX стагоддзя і канцэпцыя «новага» чалавека: ён, па сутнасці, і не «новы»,

а хутчэй «абноўлены», а гэта паказчык схільнасці герояў да эвалюцыйнага, а не рэвалюцыйнага шляху развіцця грамадства.

У працы ў агульным рэчышчы канцэпцыі асобы даследуецца мастацкая канцэпцыя дзяцінства, пераасэнсоўваецца тыпалогія дзіцячых характараў; даследуецца праблема талерантнай/інталерантнай асобы; ажыццяўляецца рэфлексія над адметнасцю функцыянавання біблейскіх вобразаў ва ўмовах пераходнай эпохі; вызначаюцца асноўныя параметры чалавека-творцы, зыходзячы з разумення творчасці не толькі як вытворчасці артэфактаў, а і ўніверсальнай быццёвай якасці большасці герояў беларускай прозы; аналізуюцца мастацкія асаблівасці вырашэння праблемы асабовай ідэнтычнасці.

Светапоглядныя элементы канцэпцыі асобы непадзельныя са спецыфікай яе вобразнага ўвасаблення. Літаратура «эпохі рубяжа» ў эстэтычных катэгорыях характару і тыпу ўвасабляе сутнасць чалавека як «вялікага абяцання». Выяўленню асацыятыўных і сімвалічных сувязей, значных у эстэтыцы пераходных эпох, актыўна служаць экзістэнцыйныя метафары, сімвалы, онімы, мастацкія дэталі, загаловачныя комплексы, прэцэдэнтныя феномены, падтэкст. Высокая ступень перажывання трагічнага ў пераходную эпоху перадаецца праз натуралістычную вобразнасць у мастацкім мадэляванні свету і чалавека, у якой арганічна прысутнічае вобраз звера. Асваенне ўсякай новай рэальнасці цалкам належыць сферы псіхічнага, з чаго вынікае аб'ектыўная абумоўленасць псіхалагічнага аналізу ў беларускай прозе «эпохі рубяжа». Шляхам тыпалагічнага параўнання аўтар манаграфіі выяўляе адметнасць мастацкага паказу асобы ў творах беларускай прозы. Іх аналіз дазволіў выявіць цэлы шэраг яркіх, паўнакроўных мастацкіх характараў, якія вылучаны ў адпаведнасці з прадстаўленымі ў дадзенай працы элементамі канцэпцыі асобы. Важна адзначыць дамінаванне «літаратурных асоб» з устойлівымі, сфарміраванымі прыметамі, уласцівымі для вобразаў-тыпаў. А гэта важны паказчык эстэтычнай сталасці маладой беларускай прозы, выхаду яе героя за межы сваёй эпохі, мастацкае сведчанне набыцця ім агульначалавечых рыс і ўласцівасцей.

Змест дадзенай манаграфіі не толькі сведчыць пра пэўны ўзровень навуковага спасціжэння праблемы, а і прадвызначае перспектывы яе далейшага міжлітаратурнага і міждысцыплінарнага даследавання.

Резюме

В монографии «Герой. Личность. Характер: художественная персонология в белорусской прозе первой трети XX века» представлены результаты авторского анализа художественной концепции личности, типологии и поэтики характеров в эстетико-философском аспекте с учётом историко-культурных особенностей переходного периода, которые особенно рельефно выступают в произведениях Ядвигина Ш., Цётки, З. Бядули, В. Голубка, Я. Коласа, К. Чорного, М. Горецкого, М. Лынькова, К. Крапивы, А. Мрыя, М. Зарецкого, Л. Калюги, Я. Нёманского, П. Головача и других представителей национальной прозы. Одна из основных позиций художественной концепции человека — воплощённый в литературных характерах и типах «героизм терпения», который, наряду с ценностным отношением к труду, обеспечивает устойчивость личности даже в условиях перманентных социально-политических катаклизмов. Этим определяется создание белорусскими прозаиками богатой галереи художественных характеров, в которых воплощена созидательная сущность «маленького человека». Из своеобразия геополитических реалий вытекают и такие онтологические установки героев, как ориентация на насущные потребности, двойственное отношение к войне: с одной стороны, естественное нежелание, с другой — фатальное принятие войны как испытания.

Пристальное внимание в монографии уделено художественным характерам и типам, показанным в наиболее оптимальный момент раскрытия, это значит в единстве черт, которые актуализируют «национальное неизменное» в формах, востребованных переходной социокультурной эпохой. Вместе с тем выявлены и оригинальные, новаторские подходы белорусских прозаиков к изображению человека как личности. Обусловленный этим художественный уровень показа наиболее существенных черт белорусской ментальности возводит их до уровня всемирной эстетико-философской мысли.

Автор монографии активно включает в междисциплинарный исследовательский контекст положения научной характерологии, разработанной психологом А. Лазурским, который в решении задач типологии руководствовался стратегией выявления наиболее обобщённых типов характеров и выделял в качестве их эталонов образы героев русской классической литературы.

«Эпоха рубежа» способствовала появлению новых антропологических, социальных и художественных типов, среди которых эмигрант, беженец, дезертир и ряд других. Они несут печать деформации и/или трагедии

личности, которой свойственна внедрённость сознания — черта, которая определяет также особенности литературного героя-белоруса как «религиозного» человека. Оригинальна в белорусской прозе первой трети XX века и концепция «нового» человека: он, по сути, и не «новый», а скорее «обновлённый», а это один из художественных маркёров склонности личности к эволюционному, а не революционному пути развития общества.

В работе в общем русле эстетико-философской концепции личности анализируется художественная концепция детства; исследуется проблема толерантной/интолерантной личности; осуществляется рефлексия над особенностями функционирования библейских образов в условиях переходной эпохи; определяются основные параметры человека-творца, исходя из понимания творчества не только как создания артефактов, а и универсальной бытийной установки большинства героев белорусской прозы; анализируются художественные особенности решения проблемы самоидентификации личности.

Мировоззренческие элементы концепции личности неотделимы от специфики её образного воплощения. Литература «эпохи рубежа» в эстетических категориях характера и типа воплощает сущность человека как «великого обещания». Выявлению ассоциативных и символических связей, значимых в эстетике переходных эпох, активно служат экзистенциальные метафоры, символы, онимы, художественные детали, заголовочные комплексы, прецедентные феномены разных уровней. Высокая степень переживания трагического в переходную эпоху передаётся через натуралистическую образность в художественном моделировании мира и человека, в которой органично присутствует образ зверя. Освоение всякой новой реальности целиком принадлежит сфере психического, из чего следует объективная обусловленность психологического анализа в белорусской прозе «эпохи рубежа». Путём типологического сравнения автор монографии выявляет своеобразие художественного изображения личности в произведениях белорусской прозы. Их анализ позволил выделить целый ряд ярких, полнокровных художественных характеров в соответствии с представленными в данной работе элементами концепции личности. Важно отметить доминирование «литературных личностей» с устойчивыми, сформированными признаками, свойственными образам-типам. А это важный показатель эстетической зрелости молодой белорусской прозы, художественное свидетельство выхода её героя за рамки своей эпохи, обретения им общечеловеческих черт.

Содержание данной монографии, являя собой определённый вклад в научную разработку художественной персонологии на материале белорусской прозы первой трети XX века, предполагает перспективы дальнейшего межлитературного и междисциплинарного исследования этой актуальной проблемы.

Summary

The monograph “Hero. Personality. Character: an artistic personology in the Belarusian prose of the first third of the 20th century” presents the result of the analysis of an artistic concept of the individual along with the typology and poetics of characters in its aesthetic and philosophical aspect considering the historical and cultural peculiarities of the transition period which are especially vividly shown in the works of such Belarusian writers as Yadvigin Sh., Tsyotka, Z. Byadulya, Ya. Kolas, M. Garetsky, M. Lynkov, K. Krapiva, A. Mryi, M. Zaretsky, L. Kalyuga, Ya. Nyomansky, P. Golovach and others. One of the main points of the artistic concept of the individual is the incarnated in the literary characters “heroism of patience” securing along with the individual’s attitude towards work as value his stable way of life and being even under conditions of permanent social and political cataclysms. This explains the rich series of created images of “field people” who, in the first place, embody the constructive nature of a “small man”. Geopolitical realities prompt such ontological aims as focusing on daily wants, having an ambivalent attitude towards war: on the one hand, not wishing it, on the other hand, fatally accepting it as the ordeal.

Close attention is paid to artistic characters and types shown at the optimal moment of their evolution, which means as a unity of features helping to actualize “the national invariable” in forms demanded by “the borderline epoch”. Original innovative approaches of Belarusian prose-writers to picturing man as an individual are also defined. Thus the artistic level of depicting the most significant features of the Belarusian mentality approximates the level of world aesthetic-philosophic thought.

The author of the monograph actively uses the psychological character types worked out by A. Lazursky, who defining the typology employs the strategy of finding the most typical characters based on classical literary characters.

“The borderline epoch” contributed to the emergence of new anthropological, social and artistic types, namely, those of emigrants, refugees, deserters and others carrying the marks of personal deformity of tragedy and characteristic of imposed consciousness. This feature also describes the peculiarities of Belarusian literary hero as a “pious” man. Another characteristic of the Belarusian prose of the first third of the 20th century is the original concept of a new or rather “renovated” man which is an indication of the heroes’ tendency towards evolutionary instead of revolutionary progress of society.

In the monograph an artistic concept of childhood is analyzed in the generally accepted aesthetic-philosophic concept of the individual; the problem of the

tolerant/intolerant individual is investigated; introspection into peculiarities of biblical images functioning under conditions of transitional epoch is presented; the main parameters of man-creator proceeding from the fact that creativity should not be understood only as making of artifacts but as a universal quality of existence for the majority of characters in Belarusian prose are defined; peculiarities of artistic portrayal of the individual self identification are analyzed.

The basics of the world outlook cannot be separated from the specificity of its image realization. The literature of the borderline epoch in aesthetic categories of the character and type embodies the core of man as “a great promise”. The existential metaphor, symbols, anthroponyms, artistic details, heading complexes, precedent-related phenomena of different levels are among the means which contribute to defining associative and symbolic ties acute for aesthetics of transitional epochs. A high degree of experiencing the tragic in the transitional epoch is rendered through naturalistic imagery in artistic construing of the world and man also organically containing the image of the beast (wolf). Familiarization of the new reality is a sphere of psychics, which objectively stipulates the psychological analysis of the Belarusian prose of “the borderline epoch”. By means of the typological comparison the author reveals the originality of the artistic portrayal of the individual in Belarusian prose. The analysis of the works of Belarusian prose made it possible to define a series of significant artistic characters in accordance with the elements of the concept of the individual, presented in this monograph. More importantly though is that “literary individuals” possessing steady features typical of image types dominate. This seems to be a very important index of aesthetic maturity of the young Belarusian literature, of the hero who has crossed the boundaries of his/her epoch; it is also an artistic proof that the literary character has acquired features of world significance.

The content of the monograph, contributing to a scientific analysis of the artistic personology on the basis of the Belarusian prose of the first third of the 20th century, predetermines the potential areas of further interliterary and interdisciplinary research.

Навуковае выданне

Белая Алена Іванаўна

ГЕРОЙ. АСОБА. ХАРАКТАР

**Мастацкая персаналогія
ў беларускай прозе першай трэці ХХ стагоддзя**

Манаграфія

Вядучы рэдактар *А. Г. Хахол*
Тэхнічны рэдактар *М. Л. Патапчык*
Карэктар *С. А. Беразнюк*
Мастак вокладкі *А. У. Татарыновіч*
Дызайнер *У. Т. Гундар*
Камп’ютарная вёрстка *Н. В. Івановай, В. В. Кукраш*

Падпісана ў друк 28.03.2012.
Фармат 60 × 84 1/16. Папера афсетная.
Гарнітура Таймс. Аддрукавана на рызографе.
Ум. друк. арк. 30,23. Ул.-выд. арк. 28,00.
Заказ 20. Тыраж 110 экз.

ЛВ 02330/0552803 ад 09.02.2010

Выдавец і паліграфічнае выкананне:
установа адукацыі
«Баранавіцкі дзяржаўны ўніверсітэт»,
225404, г. Баранавічы, вул. Войкава, 21.

Педагогический факультет БарГУ

Специальности:

- **Дошкольное образование. Практическая психология;**
- **Дошкольное образование. Иностранный язык (английский);**
- **Начальное образование. Белорусский язык и литература;**
- **Начальное образование. Физическая культура;**
- **Белорусский язык и литература. Русский язык и литература;**
- **Технология (обслуживающий труд). Социальная педагогика;**
- **Практическая психология. Технология (обслуживающий труд).**

На факультете созданы необходимые условия для обучения, отдыха, занятий спортом и художественной самодеятельностью, участия в конкурсах профессионального мастерства.

Действуют танцевальный кружок, ансамбль народного пения, кружки «Психея», «Психология и здоровье», моделирования одежды и театр моды, студии изобразительного искусства и декоративно-прикладного творчества. «Літаратурна-музычная гасцёўня» и вечера юмора «Беларусы жартуюць» регулярно собирают поклонников сценического творчества. Хорошей традицией стало проведение Недели кафедр факультета.